REVISTA MUZEELOR 5 1969

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL TEATRULUI NAȚIONAL „I. L. CARAGIALE”

Deschis: 10—18. Luni închis.

București, Calea Victoriei—Pasajul Majestic.

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA MUZEELOR

APARE SUB ÎNGRIJIREA DIRECȚIEI MUZEELOR ȘI MONUMENTELOR DIN C. S. C. A.
Redactor șef: LUCIAN ROȘU

https://biblioteca-digitala.ro

Redacția: Calea Victoriei nr. 120
București, sectorul 1
telefon 13.98.17
Administrația: str. Brezoianu nr. 23—25
telefon 14.67.99

Coperta: JEAN EUGEN

COPERTA I

Mori de vînt din Muzeul tehnicii populare din Dumbrava Sibiului (Foto Radu Ciuceanu).

COPERTA IV

Zeița Anaitis cu acolitul său, sculptură scitică; Muzeul Național de Antichități (Foto Radu Ciuceanu).

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL — INSTITUȚIE DE CERCETARE, VALORIFICARE ȘI CONSERVARE A PATRIMONIULUI DE CULTURĂ

VASILE DRĂGUȚ

Este un fapt prea bine știut, pentru a mai fi subliniat acum, că muzeul, ca instituție de știință și cultură, beneficiază de o tradiție îndelungată, rădăcinile începuturilor sale coborînd pînă în adîncurile antichității. Alături de biblioteci, care au devenit de timpuriu trezorierele cuvîntului scris, muzeele au izvorît din necesitatea firească a conservării și transmiterii din generație în generație a celor mai valoroase bunuri de cultură și artă, opere în care omenirea s-a recunoscut în chipul ei cel mai nobil. Orașele din antica Elladă sau Roma imperială au dovedit o adîncă înțelegere pentru rosturile valorilor cultural-artistice, manifestînd o egală grijă pentru producerea lor, dar și pentru păstrarea în condiții optime. Ne putem ușor convinge de acest adevăr, fie străbătînd filele istoriei de artă, fie poposind pe marginea scrierilor autorilor antici — istorici, filozofi, literați — care nu o dată fac referiri clare la importanța cultural-educativă a documentelor de diferite categorii, a operelor de artă și chiar a obiectelor utilitare, în cazul unor execuții desăvîrșite.

Și totuși, oricît de paradoxal ar putea să pară, în ciuda polimilenarei vechimi, muzeul se dovedește a fi o instituție prin excelență modernă, chemată să împlinească un ansamblu de funcțiuni științifice și cultural-educative cu un conținut complex și în forme niciodată cunoscute anterior. Fără să nedreptățim trecutul, care are, fără îndoială, meritele sale, trebuie să avem în vedere faptul că muzeele de odinioară erau, înainte de toate, depozite de valori — destul de inegale adesea — și că principala lor menire era tezaurizarea. Este evident că funcțiile sociale ale unor asemenea depozite de valori erau destul de limitate și că preocupările pentru o valorificare a operelor aflate în păstrare nu depășeau cadrul accidentalului. Recunoscînd că multe din marile muzee ale lumii au luat ființă încă din vremea Renașterii — Muzeul Vaticanului, de exemplu — va trebui să operăm o atentă distincție între rolul lor de pînă acum cîteva decenii și rolul lor în contemporaneitate.

Anticipînd asupra argumentării, vom afirma că muzeul zilelor noastre este, cu necesitate, o instituție dinamică, un organism viu, solicitat să fie prezent în numeroase domenii ale vieții sociale, în învățămînt, în știință, în educația patriotică. O rapidă trecere în revistă a volumului de publicații cultural-științifice produse anual pe întregul mapamond face lesne de observat că numărul lucrărilor privind muzeele și patrimoniul lor este deosebit de mare, cu o pondere substanțială în opera de cercetare și valorificare diferențiată a patrimoniului universal de cultură și artă.

Se poate spune, fără nici un risc de exagerare, că una dintre caracteristicile epocii noastre este dezvoltarea explozivă a muzeelor, care se dovedesc a fi un instrument deosebit de eficace în promovarea valorilor trecute și prezente, în marele colocviu cu publicul larg, tot mai obișnuit să vadă în muzeu o punte de legătură verificată și sigură cu tot ceea ce este semnificativ și autentic pe planul creației. Unui observator neavertizat, ar putea să i se pară de neînțeles că un secol care a început sub semnul negării trecutului — manifestul futurist al lui Marinetti nu era decît un simptom al unei maladii amenințătoare — a trecut curînd pe poziții contrare, validînd teza, în care credem cu convingere, că muzeele pot și trebuie să fie factori alerți și eficienți ai progresului cultural.

O dată cu modernizarea tot mai pretențioasă și mai costisitoare a dotărilor muzeotehnice, asistăm la o creștere pe verticală a fluxului de vizitatori care — pe plan mondial — se numără cu sutele de milioane, asistăm la o tot mai adîncă inserție în programul de învățămînt de toate gradele, asistăm, de asemenea, la o tot mai categorică afirmare a muzeelor pe plan științific. Sînt fapte și adevăruri care nu mai cer demonstrații suplimentare, pentru că au intrat definitiv în conștiința culturii contemporane, determinînd mutații specifice în anume domenii de activitate.

Am început cu această paranteză — poate prea lungă — tocmai pentru a sensibiliza ideea că față de aspectul atît de complex și de dinamic al dezvoltării muzeelor, una dintre primele urgențe ale preocupărilor noastre trebuie să fie analiza metodică și direcționarea activității lor din punct de vedere științific. Problema funcției științifice a muzeelor și rolului lor în cercetarea aplicativă și fundamentală ocazionează discuții tot mai aprinse, concluziile fiind deseori controversate. Și totuși, dincolo de hotarele incertitudinilor și pasiunilor, se detașează cu claritate cîteva repere sigure, în legătură cu care trebuie să ne organizăm eforturile.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Considerată în ansamblu, activitatea unui muzeu cuprinde două mari capitole:

a) Păstrarea și valorificarea științifică a patrimoniului care se cere neîncetat îmbogățit;

b) vehicularea către public a valorilor muzeale, prin contact direct și prin mijloace indirecte (publicații, conferințe, filme etc.).

Din capul locului trebuie precizat că între cele două laturi enunțate ale activității muzeistice nu există grade ierarhice, că ele trebuie să se împletească armonios, dar că, totodată, se cer subliniate anumite urgențe, care asigură fondul global al activității în discuție. Prima urgență este aceea a conservării metodice și riguros științifice a patrimoniului constituit, pentru că neglijarea acestei îndatoriri primordiale pune în pericol realizarea celorlalte obiective: cercetarea complexă și valorificarea către public.

Recunoașterea caracterului axiomatic al primordialității conservării patrimoniului implică anume delimitări cu nuanță programatică în activitatea de cercetare științifică a muzeelor și tocmai asupra acestor delimitări dorim să insistăm mai mult.

Ancorînd problemele cercetării muzeistice la acest reper stabil care este patrimoniul, se poate preciza în continuare că primul obiectiv al cercetării științifice în muzeu este de ordin practic și privește conservarea și restaurarea în condiții optime a materialelor — fie că ele se află în expunere sau în depozite.

Operînd cu un material concret, a cărui valorificare corectă presupune inseriere și, deci, comparare, conservatorii de muzeu sînt datori să asigure baza cercetării științifice, instrumentele fundamentale de informare asupra patrimoniului, fără de care nici o lucrare de sinteză nu are acoperirea științifică necesară. Așadar: cataloage sistematice, repertorii analitice de colecții — acesta este primul eșalon de lucrări științifice care se cer realizate din partea personalului de specialitate care lucrează în muzee, acest gen de lucrări fiind definitoriu pentru cercetarea de muzeu.

Rămînînd, deocamdată, la categoria observațiilor generale, vom aminti faptul că nu puțini sînt muzeografii care consideră că munca de catalogare este o obligație degradantă și că singura cercetare științifică autentică este aceea de depistare a materialelor noi (fie prin săpături, fie prin achiziții, fie prin împușcare — în cazul naturaliștilor) și că lucrările de prestigiu sînt doar cele de sinteză sau interpretările eseistice. Nimic mai fals și mai periculos pentru dezvoltarea armonioasă a cercetării științifice în muzee. Subliniind cu insistență că o fișă de obiect — *științific întocmită* — este incomparabil mai utilă decît o încercare de sinteză fără acoperire, considerăm potrivit să reamintim că un catalog de înaltă exigență constituie un material științific nedemodabil, care își păstrează funcțiile, valoarea de informare, vreme îndelungată, servind cu devotament progresul cercetării.

O investigație, de altfel sumară, întreprinsă în ultimul timp la cîteva din muzeele noastre, a fost în măsură să demonstreze neînțelegerea față de munca de cercetare specific muzeistică. Ne referim în special la neglijarea condamnabilă a numeroaselor materiale rezultate din săpăturile arheologice și care sporesc an de an fără să fie înregistrate și catalogate, încît există pericolul real al deprecierii lor prin consumarea posibilităților de interpretare. O mentalitate, comparabilă cu aceea a căutătorilor de comori, patronează activitatea unor arheologi care deschid an de an noi șantiere, care nu publică nimic, nu-și triază materialele, lăsîndu-le să se colbuiască în depozite. Oricît ar părea de bizar, acești « specialiști » răscolesc terenul în căutarea necunoscutului, în timp ce valori incalculabile sînt acoperite de uitare. Este evident că o asemenea, « cercetare » nu este de natură să servească știința autentică, nici muzeele ale căror fonduri sînt angajate.

Este timpul să se cumpănească cu maturitate asupra acestor stări de fapt și a le remedia tocmai pentru a sluji cauza cercetării științifice în muzee. În contextul atît de complex al cercetării științifice moderne, muzeele pot ocupa un loc de prestigiu, de recunoscută necesitate, numai în măsura în care vor reuși să dezvolte latura specifică lor a cercetării de patrimoniu, înzestrînd literatura de specialitate cu lucrări informaționale de referință. Tocmai pentru a satisface aceste exigențe, este necesar să se întocmească un plan de lucrări a cărui realizare să fie respectată cu exigență. Încă în cursul acestui an a fost programată repertorierea tuturor lucrărilor de artă românească — pictură și sculptură secolele XIX—XX — aflate în colecțiile tuturor muzeelor din țară. Inițiat în colaborare cu Institutul de istoria artei al Academiei R.S. România, acest repertoriu trebuie privit doar ca un început de drum. Fără întîrziere, fiecare muzeu va trebui să pregătească repertorii selective, cataloage sistematice pe colecții, pentru a se putea trece la publicarea integrală a patrimoniului muzeistic. Numai consumînd o asemenea etapă vom putea aborda cu seriozitate un al doilea obiectiv de o deosebită însemnătate pentru activitatea științifică viitoare din țara noastră: înscrierea datelor în ordinatoare electronice. Abia atunci va fi cu putință o analiză larg cuprinzătoare, sistematică și exactă a patrimoniului cultural artistic, abia atunci mișcarea științifică din țara noastră va fi servită în mod corespunzător cu datele depozitate încă în muzee. Abia atunci se va putea spune că muzeele și-au confirmat menirea de instituții de cercetare. Este mai mult decît un deziderat — este o datorie.

https://biblioteca-digitala.ro

PROBLEME MUZEOLOGICE ÎN DEZBATEREA CELEI DE-A 8-a CONFERINȚE GENERALE A ICOM-ULUI

MIRCEA POPESCU

Una dintre problemele care preocupă în mod deosebit pe toți lucrătorii din muzee este aceea a definirii sau a redefinirii specificului și scopurilor cercetării științifice în muzeu și, prin aceasta, a rolului pe care muzeul îl poate avea în dezvoltarea științei și culturii în societatea contemporană.

Actualitatea acestei probleme a fost subliniată și de faptul că tema centrală a celei de-a 8-a Conferințe generale a Consiliului internațional al muzeelor a fost « *Muzeul și cercetarea științifică* ». Consider utilă prezentarea ceva mai amplă decît am putut-o face pînă acum a unora dintre punctele de vedere exprimate cu acest prilej de cîțiva dintre cei mai de seamă reprezentanți ai profesiei muzeale, precum și a unora din direcțiile de activitate propuse de ICOM pentru anii ce urmează. « *Întreaga cercetare în muzee se întemeiază pe obiecte și se referă în primul rînd la ele* », iată una din formulările cele mai categorice — datorată directorului Muzeului de științe naturale din Frankfurt pe Main, W. Schäfer — ale specificului și obiectului principal al cercetării muzeale. P. Quoniam, inspector general al muzeelor din provincie, din Franța, preciza, în același context, care sînt elementele pe care muzeul le aduce în domeniul cercetării. « *Prin inventar* — spunea el — *muzeul furnizează o clasificare, dă o identitate obiectului; posedă o documentare care întregește obiectul. Personalul său, obișnuit să lucreze cu obiecte concrete, poate contribui în timp util la lucrări care, altfel, ar risca să rămînă abstracte sau teoretice* ». Subdirectorul muzeului Prado, Xavier de Salas, referindu-se îndeosebi la muzeele de artă a opus, pe linia unei vechi controverse, istoricului de artă care lucrează mai abstract, pe conservatorul — istoric de artă, care are avantajul de a fi în contact permanent cu operele de artă.

Tendința generală, pe care am susținut-o și noi în cadrul dezbaterilor conferinței, a fost însă aceea a lărgirii colaborării dintre muzee și celelalte instituții de specialitate. În principala moțiune a conferinței generale se subliniază că trebuie menținută și dezvoltată tradiția colaborării între muzeu și alte instituții științifice, în special universități, și se exprima deziderатul ca muzeele să participe mai activ la planificarea și coordonarea activităților științifice din disciplinele respective, la cercetările colective. « *Cercetătorii din muzee* — spunea P. Quoniam — *nu mai pot lucra în circuit închis. Muzeul nu se mai poate dispensa de colaborarea cu alte instituții* ». Iar D.C. Baramki, conservator la Muzeul arheologic al Universității americane din Beirut, definea un întreg program al colaborării muzeului cu universitatea: « *Pentru universitate, muzeul furnizează un material concret de studii, deschide studenților posibilitatea unor cercetări; așteaptă de la ei ajutor în montarea și ghidajul unor expoziții. Studenții trebuie asociați la maximum la viața muzeelor* ». Una din moțiunile importante ale conferinței recomandă muzeelor să fie mai larg deschise tineretului în genere prin multiplicarea programelor de acțiune culturală destinate tineretului și, prin asocierea tinerilor ce vizitează muzeul și îndeosebi a studenților din disciplina respectivă, la pregătirea unor asemenea programe.

Problema introducerii în activitatea muzeistică a celor mai moderne metode de analiză și sistematizare a informației a format obiectul unui referat al directorului rețelei de ordinatoare muzeale din New York, E. Ellin, care a vorbit despre promisiunile, dar și despre dificultățile pe care le prezintă încă clasarea și exploatarea științifică a colecțiilor pe bază de ordinatoare și de alte utilaje mecanice, optice și electronice. După ample discuții, o moțiune adoptată de conferință recomandă continuarea experiențelor care se fac în această direcție în diferite țări, datorită importanței lor pentru colaborarea viitoare a muzeelor pe plan internațional și ajutorului pe care, prin exactitatea și rapiditatea informării, ordinatoarele pot să-l dea cercetării.

În legătură cu răspunderile ce-i revin muzeografului, problema formării și calificării sale profesionale a fost reluată în discuție. R. Singleton, directorul secției de muzeologie de la Universitatea din Leicester, arăta în raportul său că, trebuind să posede o calificare universitară în specialitatea sa, conservatorul de muzeu e necesar să primească totodată o instrucțiune suplimentară în domeniul muzeologiei. În raportul său, directorul ICOM-ului, Hugues de Varine-Bohan spunea în această privință următoarele: « *Ne revine sarcina de a constitui profesia muzeală ... Muzeologia trebuie recunoscută ca o disciplină aparte. Ca orice profesie, profesia muzeală trebuie să se bazeze pe un învățămînt de specialitate, să se definească prin diplome, printr-un ansamblu de teorii, doctrine, de programe de învățămînt, de manuale.* » Una din moțiunile adoptate de con-

▶

https://biblioteca-digitala.ro

ferință recomandă formarea unui grup de lucru care să prezinte pînă în 1970 un ansamblu de recomandări menite să promoveze, în cadrul universității, în colaborare cu muzeele, predarea muzeologiei, conform unui program care să poată fi adaptat nevoilor diferitelor țări și diferitelor categorii de personal de muzeu.

Cea mai importantă moțiune a conferinței se ocupă de situația personalului muzeelor care « *în măsura în care calificările și răspunderile sînt echivalente, ar trebui să aibă un statut similar celui al cadrelor universitare sau ale altor institute de cercetare* » și indică obiectivul fundamental, de primă urgență și importanță, al cercetării științifice în muzee: publicarea de cataloage științifice ale patrimoniului, care ar trebui să fie alcătuite după norme științifice stabilite pentru fiecare disciplină, în funcție de criteriile moderne de descriere și interpretare a obiectelor. O altă rezoluție preconizează alcătuirea de repertorii naționale ale muzeelor și de inventare științifice ale colecțiilor, ca o primă etapă în vederea realizării de repertorii și inventarii internaționale, precum și publicarea — obligație pe care și-o asumă ICOM-ul — în fiecare an a unei bibliografii muzeografice internaționale.

Programele de lucru pe care și le-au fixat pentru viitorii ani comitetele internaționale ale ICOM-ului concretizează aceste indicații generale. Iată cîteva dintre problemele propuse spre studiere pe plan național și internațional:

— În domeniul științelor naturii: completarea listei cataloagelor de specimene tipuri (prima fasciculă publicată sub îngrijirea comitetului nostru național a fost considerată ca o contribuție valoroasă la activitatea ICOM-ului); terminarea repertoriului muzeelor de științe naționale; alcătuirea unui inventar al centrelor de formare a tehnicienilor pentru muzeele de științe naturale.

— În domeniul etnografiei: inițierea inventarului colecțiilor muzeelor de etnografie; repertorierea colecțiilor constituite înainte de 1860; crearea unui organism unificat pentru muzeele în aer liber;

— În domeniul arheologiei și istoriei: continuarea lucrărilor în vederea alcătuirii unui repertoriu al muzeelor (și nu al colecțiilor) pe baza unui model de fișă, în curs de pregătire, și a unui sistem cronologic întemeiat pe succesiunea civilizațiilor;

— În domeniul arhitecturii și tehnicilor muzeografice: studierea problemei prezentării colecțiilor în muzeele de istorie și arheologie și a problemei eclerajului în muzeu;

— În domeniul documentării muzeale: studierea noilor tipuri de tehnici documentare; problema stabilirii unei terminologii muzeologice. Comitetul internațional ICOM pentru documentare recomandă de asemenea ca programele de formare profesională a personalului de muzeu să includă cursuri practice de documentare care să țină seamă de noile metode de selecție automată a informației.

— În domeniul educației: studierea, în grupe internaționale de lucru, a următoarelor probleme: a) muzeul și centrele de cultură; b) mijloacele audio-vizuale; c) formarea educatorilor de muzeu. Comitetul ICOM pentru educație recomandă de asemenea studierea, pe plan național, a metodelor de lucru în muzee cu copiii de vîrstă școlară, cu studenții și cu adulții, a problemelor percepției în funcție de prezentare, de ecleraj, de nivelurile diferite de înțelegere ale diverselor grupe de vîrstă, sociale, ale publicului vizitator. Comitetul își propune să publice anale care să informeze asupra activității cultural-educative din țările membre ale ICOM-ului. Semnalez că, în legătură cu marea problemă a relațiilor muzeu-public, a fost apreciată ca foarte prețioasă ancheta-pilot, ale cărei rezultate vor fi publicate în curînd, întreprinsă în 1966 și 1967 de o echipă canadiană, asupra atitudinii publicului față de arta modernă în orașul Toronto.

În ceea ce privește muzeele regionale, Comitetul internațional respectiv a subliniat necesitatea activităților externe ale muzeului regional și a insistat să se creeze, în muzeele regionale, unități proprii de conservare și restaurare.

Cred că aproape toate ideile formulate și problemele propuse spre studiere și rezolvare interesează în chipul cel mai direct și muzeele noastre. Din inițiativa Comitetului național român pentru ICOM au și fost constituite două grupe de lucru — pe plan național una — condusă de Florian Georgescu — pentru cercetarea diferitelor aspecte ale metodologiei educației în muzee și cealaltă — sub conducerea lui Cornel Irimie — pentru studierea și elaborarea de propuneri în vederea organizării, la nivel universitar, a cursurilor de muzeologie în țara noastră. Sprijinirea activității acestor grupe de lucru de către toate muzeele mi se pare a fi o îndatorire de prim ordin, cu atît mai mult cu cît problemele luate în studiu — și în primul rînd cea a educației prin muzee — vor fi pe ordinea de zi a viitoarei conferințe generale a ICOM-ului din 1971. Avem în general datoria să furnizăm cu mai multă regularitate informații privind activitatea și publicațiile muzeelor noastre pentru bibliografiile și buletinele ce se publică sub auspiciile ICOM-ului. Neglijențele și inerția în acest domeniu fac ca realizările muzeelor noastre să fie încă insuficient cunoscute peste hotare.

Consider însă că, pe linia dezbaterilor și recomandărilor recentei conferințe generale a ICOM-ului, care coincid de altfel cu preocupările și urgențele noastre, este mai ales necesară intensificarea acțiunii de catalogare a colecțiilor muzeelor și de repertoriere științifică a patrimoniului artistic și cultural național.

https://biblioteca-digitala.ro

METODE CANTITATIVE PENTRU STUDIUL RELAŢIILOR NUMERICE ALE POPULAŢIILOR DE PĂSĂRI

Dr. IOAN KORODI GÁL

Relaţiile numerice ale unei populaţii de păsări se studiază cu ajutorul metodelor cantitative. Cu ajutorul acestor metode se pot obţine date asupra numărului de indivizi ai unei singure specii sau asupra numărului indivizilor unei combinaţii de specii, care conviețuiesc într-o biocenoză dată, într-un anumit timp.

Cercetările cantitative asupra populaţiilor de păsări din diferite biocenoze nu au un trecut mai lung de 50 de ani, dar cu dezvoltarea impetuoasă a ecologiei de la începutul secolului XX, au luat un avînt tot mai mare şi astăzi stau la baza şi în slujba zoologiei aplicative. Aceste metode fac posibil să obţinem date asupra cantităţii păsărilor din natură, adică asupra unei cantităţi de materie organică înmagazinată în păsări sub formă de energie potenţială şi cinetică, asupra unei verigi foarte importante din circulaţia materiei vii din natură.

Metodele cantitative, fiind foarte tinere, nu sînt încă perfecte, sînt în continuă dezvoltare şi perfecţionare, dar în momentul de faţă satisfăcătoare pentru a permite omului o privire în economia naturii, fie ea cît de succintă.

Cercetările cantitative se execută în teren şi se referă întotdeauna numai la o parte din efectivul de păsări existente pe acel teren. De unde reiese concluzia că metodele cantitative sînt metode de teren şi cu ele se obţin numai secţiuni mici, fragmente, probe din întregul univers al lumii animalelor. Este de neînchipuit faptul că s-ar putea număra direct toate păsările dintr-o pădure de cîteva sute de hectare sau rozătoarele de pe întinderea unei ţări. Prin folosirea metodelor cantitative, din grupurile de animale care ne interesează luăm un anumit număr de probe, iar cu ajutorul acestora tragem concluzii asupra relaţiilor cantitative existente în sînul întregului efectiv de animale. Din aceasta reiese faptul că metodele cantitative sînt metode inductive, deoarece se porneşte în cunoaştere de la parţial la total. Acest lucru obligă cercetătorul să aplice întotdeauna în cercetare aceleaşi metode, să le perfecţioneze în permanenţă. Metodele întrebuinţate trebuie să fie economice, adecvate grupului de animale studiate, comparabile între ele, aceasta cu atît mai mult cu cît o greşeală strecurată în probă, prin raportarea datelor la întregul efectiv de animale, se multiplică. Datele obţinute prin probe trebuie în permanenţă controlate şi verificate pentru a afla în ce măsură corespund realităţii şi în ce măsură oglindesc întregul la care se referă. Singura soluţie pentru acest control permanent este aplicarea statisticii matematice în analiza datelor obţinute, care — în cercetările cantitative — este tot atît de utilă ca şi microscopul în cercetările de histologie.

Precizia datelor obţinute prin metodele cantitative, în afară de principiul metodei, sînt influenţate şi de felul în care acestea se aplică în cercetări. Criteriile unei juste aplicări a metodelor cantitative în cercetări le-am putea rezuma în următoarele: estimarea păsărilor trebuie astfel executată ca probele luate să cuprindă toate variantele din populaţiile de păsări studiate, ca fiecare variantă din probă să aibă aceeaşi frecvenţă ca şi în zoocenoza de pe teren. Astfel, dacă se cercetează din punct de vedere cantitativ fauna de păsări a unei păşuni cu metoda fîşiilor, de exemplu, atunci fîşiile nu pot trece peste terenuri cu culturi sau stufărişuri, căci acestea au o faună diferită faţă de păşuni. Cînd se lucrează de pildă într-o pădure şi se estimează păsările prin metoda pătratelor, atunci pătratele trebuie astfel fixate, încît ele să cuprindă porţiuni cu copaci, luminişuri, poieni, margini de pădure, căci numai în felul acesta oglindesc probele, variantele existente în populaţiile de păsări şi cele ale terenului. Chiar şi numărul pătratelor trebuie astfel stabilit, ca el să fie proporţional cu variantele din teren. Dacă pădurea în care se execută studiile este 60% închisă, atunci 60% din pătrate trebuie luate sau aşezate aici. Comportarea subiectivă a cercetătorului poate de asemenea influenţa valabilitatea datelor obţinute prin metodele cantitative.

În afară de aceste criterii, valabilitatea datelor obţinute prin metodele cantitative este condiţionată de cunoştinţele cercetătorului. Astfel, condiţia primordială pentru a putea aplica aceste

▶

https://biblioteca-digitala.ro

metode și a găsi rezultate apropiate realității este cunoașterea speciilor în teren. Cunoașterea speciilor de păsări, în afară de cunoașterea lor din punct de vedere sistematic, include și cunoașterea lor ecologică. Din acest punct de vedere, de o importanță deosebită sînt cunoștințele referitoare la biologia reproducerii speciilor, cunoștințele privind fiziologia, biogeografia și, în special, etologia speciilor. În afară de aceste cunoștințe de bază, cercetătorul ce efectuează cercetări cantitative, trebuie să posede și cunoștințe botanice. Zoocenozele terestre nu există fără fitocenoze și pentru aceasta cercetătorul trebuie să fie în stare să poată să descrie din punct de vedere botanic substratul pe care trăiesc păsările. Cercetătorul trebuie să fie în stare să poată determina cel puțin speciile de plante dominante din straturile existente în biotopul studiat.

CLASIFICAREA METODELOR CANTITATIVE

Aceste metode sînt în general de trei feluri: *metode de suprafețe* (Flächenmethoden), care includ metodele prin care estimarea păsărilor se face pe anumite suprafețe, *metode de timp* (Zeitmethoden) prin care evaluarea populațiilor de păsări se execută în anumite intervale de timp și *metode combinate*, care sînt compuse de obicei dintr-o metodă de suprafață și una de timp, cum este de exemplu, *metoda hectar pe oră* (Hektar-Stundenmethode) sau *metoda estimării în puncte* (Punktaufnahmemethode). O a patra grupă convențională întrunește metodele speciale, specifice unor grupuri ecologice de păsări. Natural, această clasificare nu exclude combinarea diferitelor metode între ele, iar alegerea metodei corespunzătoare este întotdeauna condiționată de scopul urmărit, de timpul disponibil, de natura biotopului în care se intenționează să se lucreze și, nu în ultimul rînd, de gradul de pregătire al cercetătorului.

După modul și tehnica cu care metodele cantitative de suprafețe și de timp se aplică în cercetările de pe teren, ele pot fi împărțite în următoarele metode: *metoda fișiilor* (Linien bzw. Streifenmethoden), *metoda pătratelor* (Quadratmethoden), *metoda cercurilor* (Kreismethoden) și *alte metode*. În cele ce urmează vom descrie metodele cantitative pentru studiul relațiilor numerice ale populațiilor de păsări, după această clasificare.

METODA FÎȘIILOR

Principiul acestei metode constă în faptul că, în biotopuri deschise sau acoperite, în tot cursul anului, pe o fîșie naturală sau artificială, de o lungime și o lățime dinainte stabilită, se numără din mers (de pe bicicletă, din căruță sau din tren, din avion sau elicopter), indivizii unei singure specii sau indivizii mai multor specii, care trăiesc, cuibăresc sau se află în trecere pe suprafața acestui biotop.

Trebuie să atragem atenția celor interesați, în primul rînd, asupra necesităților de a ști că această metodă este aptă pentru estimarea populațiiilor de păsări din păduri nu prea dese, culturi de cereale și de furaje, pășuni, fînețe, stufărișuri, perdele forestiere de protecție, margini de păduri, garduri vii, maluri de ape etc. Lungimea fîșiei se măsoară cu metrul sau cu pasul etalonat, iar pînă la dobîndirea experienței de a aprecia distanțele cu ochiul, se va măsura și lățimea fîșiei, aceasta fiind marcată vizibil, cu ajutorul unor țăruși, steguleț sau pari înfipți în pămînt. Trebuie avut în vedere ca mărimea fîșiei, să parcurgă cel puțin în 5% suprafața totală a biotopului cercetat. Dacă aceasta nu se poate rezolva printr-o singură fîșie, atunci se va lucra pe mai multe fîșii. Sînt de preferat, atît în păduri cît și în terenuri deschise, fîșii cu o lungime de 500 m și cu o lățime de 20 m, deci cu o suprafață de 1 hectar. Acest lucru este important pentru calcularea datelor colectate, lucrînd în felul acesta cu suprafețe de aceeași mărime. Natural, nu peste tot se va putea lucra cu asemenea fîșii și în aceste cazuri, lungimea și lățimea fîșiei va fi în funcție de conformația terenului. Pentru diferitele biotopuri din Europa Centrală, practica de pînă acum recomandă pentru păduri de foioase fîșii de cîte 200 × 40 m atunci cînd se estimează păsările mici și fîșii de cîte 500 × 40 m în alte cazuri. Pentru păduri de rășinoase și păduri de foioase cu un strat al arbuștilor bine dezvoltat, este de preferat folosirea fîșiilor de 500 × 10 sau de 20 m. Pe platouri întinse, cu vizibilitate mare se pot folosi și fîșii de cîte 1 000 m lungime cu 100 m lățime. Pe malurile apelor sînt cele mai indicate fîșiile de cîte 1 000 m lungime, iar lățimea lor poate fi media lățimii rîului. La alegerea terenului pentru fîșii trebuie ținut cont de proprietățile terenului și fîșiile trebuie astfel fixate, încît ele să parcurgă variantele cele mai importante din teren (fig. 1).

După ce s-a fixat poziția fîșiilor în teren, se trece la întocmirea unei schițe a fîșiilor și a terenului, lucru care este important pentru faptul că, notînd direct pe schițe păsările observate se obțin și date valoroase privind dispersia păsărilor în interiorul fîșiilor. În fîșii se merge întotdeauna în linie dreaptă folosind pentru aceasta o busolă sau un ceas de mînă. Păsările observate se notează cu inițialele latinești direct pe schițe. Se vor nota și acelea care zboară în aer, dar numai acelea care zboară în direcția numărătorului pentru a evita numărarea lor de mai multe ori. În cazul întîlnirii unui stol de păsări în interiorul fîșiei, care poate avea o compoziție specifică diferită (stol de pițigoi) se calculează componența relativă a speciilor din stol, se face o medie care se aplică apoi la toate stolurile de pițigoi.

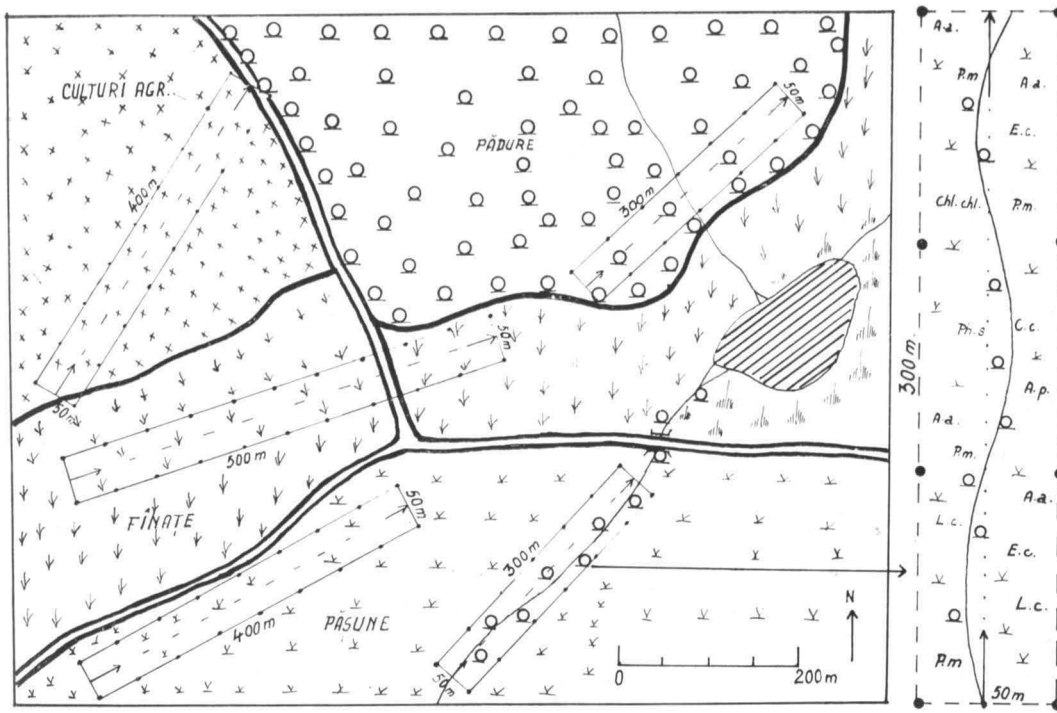
https://biblioteca-digitala.ro

Estimarea păsărilor pe un teren deschis, de exemplu, se execută după cum urmează. Pe terenul ales se marchează lungimea și lățimea fîșiilor cu ajutorul unor pași sau țăruși din 20 în 20 de metri. Pînă ce păsările se liniștesc, se întocmesc 5 schițe pe calc ale terenului și ale fîșiilor. Pe primele 4 schițe, la interval de cîte o jumătate de oră, păsările văzute și auzite se înregistrează pe schiță în punctul corespunzător al fîșiei. După aceasta, pe a cincea schiță a fîșiei, prin transparență, se copiază punctele unde a fost observat de 3—4 ori, să spunem un individ de ciocîrlan, apoi unim punctele între ele unde a fost observat individul respectiv, obținînd astfel spațiul maxim limitat al individului. Se trece apoi la căutarea cuibului său, care de obicei se găsește ușor. Acest procedeu dă rezultate foarte bune în perioada de reproducere a păsărilor. Chiar dacă nu se intenționează să se găsească toate cuiburile din fîșie, parcurgerea de 4—5 ori a fîșiei este totuși de dorit, căci astfel intră în probă și păsările care au rămas nenotate cu ocazia primei sau a celei de-a doua estimări.

În cazul cînd estimarea păsărilor se face în locuri unde vegetația are deja o înălțime considerabilă, se apelează la ajutorul a încă unei persoane. Astfel, pentru a ridica păsările de pe cuiburi sau din vegetația înaltă se întrebuințează o sfoară de 40 m, care are legată din 10 în 10 m cîte o cutie de conserve plină cu pietriș. După ce fîșia a fost parcursă de 4—5 ori, estimarea propriu-zisă s-a încheiat. Schițele astfel obținute vor fi numerotate, se vor trece pe ele data și ora estimărilor, datele meteorologice mai importante și eventualele observații despre factorii care ar putea influența numărul păsărilor în biotopul respectiv. Apoi se trece la descrierea fitocenologică a fîșiilor și a biotopului despre care, împreună cu modul de prelucrare a datelor, vom vorbi într-un capitol următor.

Metoda fîșiilor are foarte multe variante și se bucură de o răspîndire largă în cercetările cantitative. Cu această metodă se pot estima și cuiburile păsărilor, toamna sau iarna, cînd vegetația s-a rărit și cuiburile se pot depista ușor. Tot prin această metodă se pot estima (aprecia) stolurile de fazani, potîrnichi etc., estimînd în fîșii locurile de baie în nisip, vara, excrementele și urmele în zăpadă, iarna. Tot în fîșii, cu bicicleta, căruța, automobilul sau avionul, se pot estima păsările cu o rază de acțiune mare, cum sînt păsările răpitoare de zi de exemplu. Parcurgînd fîșii lungi pe jos, care trec peste mai multe biotopuri, în afară de numărul păsărilor se pot obține date foarte valoroase privind formarea și dezvoltarea succesiunii populațiilor de păsări.

Fig. 1. Schița unui teren și a unei fîșii cu așezare în teren.



https://biblioteca-digitala.ro

METODA PĂTRATELOR

Esența acestei metode constă în faptul că, în diferite perioade ale anului, pe terenuri mai ales acoperite (păduri), unde populațiile de păsări arată o densitate mai mare, pe suprafețe bine determinate, de obicei de 1 hectar mărime, se estimează păsările, cuiburile lor și toate urmele lăsate de ele într-o biocenoză dată. Cantitatea populațiilor de păsări, în cazul folosirii acestei metode, se raportează la o suprafață binecunoscută, obținînd în felul acesta densitatea lor pe o anumită suprafață și dispersia lor în spațiu. Metoda este foarte potrivită pentru estimarea coloniilor de păsări și pentru estimarea populațiilor cu o rază mică de acțiune.

După marcarea pătratelor (prin legarea de ierburi, vopsire cu culoare albă a copacilor, steguleț albe etc.) urmează descrierea fitocenologică a lor și a biotopului. Astfel se descrie componența specifică a stratului arbustiv, dacă acesta există. Se menționează speciile dominante dintre arbori, înălțimea, vîrsta și gradul lor de acoperire etc. Apoi se descrie stratul de arbuști cu toate caracteristicile lui și la urmă stratul ierbos cu elementele dominante. La fel se notează înălțimea deasupra nivelului mării la care se găsește biotopul, înclinația, expoziția și biotopurile învecinate. Se fac observații asupra prezenței sau lipsei apei, a scorburilor din copaci etc. și asupra tuturor factorilor care ar putea influența cantitatea păsărilor din biotopul studiat.

Valabilitatea datelor obținute prin această metodă depinde de poziția pătratelor, de mărimea lor și, nu în ultimul rînd, de numărul pătratelor cu care se lucrează. În ceea ce privește poziția pătratelor, ele trebuie să reprezinte cît mai fidel comunitatea de viață, deci așezarea pătratelor trebuie astfel făcută ca ele să cuprindă și să oglindească proporțional toate variantele biotopului. Așezarea pătratelor în teren se poate face în linie, în forma unei table de șah sau la întîmplare. Pe terenuri ondulate, ele se pot fixa pe curbele de nivel sau paralel cu liniile de înclinație. Mărimea pătratelor variază după scopul urmărit și după densitatea păsărilor din biotopul respectiv. Pentru păsări comune, cu o rază de acțiune mică, mărimea preferată a pătratelor este de 1 hectar. Pentru estimarea păsărilor răpitoare de zi, cu o rază de acțiune relativ mare, se întrebuințează pătrate de cîte 5—10 sau chiar 25 de hectare. În condițiile pădurilor Europei Centrale, mărimea unui pătrat pe care se poate lucra într-o singură zi este de 5—6 hectare sau 5—6 pătrate de 1 hectar, avînd în vedere faptul că de obicei estimările se repetă de 3—4 ori pe același pătrat. Practica de pînă acum a arătat că, pentru a obține rezultate bune prin această metodă, este de dorit ca suprafața totală a pătratelor cu care se lucrează, să fie cel puțin 5% din totalul suprafeței biotopului studiat. În ceea ce privește numărul pătratelor cu care se lucrează este de dorit să se execute cel puțin 30 de probe, adică 30 de estimări pe un teren, deoarece numai în felul acesta se pot analiza bine datele obținute din punct de vedere statistic. Numărul pătratelor folosite este determinat și de dispersia în spațiu a populațiilor studiate. Pentru o dispersie relativ omogenă a păsărilor se preferă folosirea unui număr mai mic de pătrate, iar în cazul unei dispersii eterogene, un număr mai mare de pătrate.

În folosirea acestei metode se procedează după cum urmează: pe terenul destinat estimărilor se fixează locul pătratelor de cîte 1 hectar mărime și se marchează laturile acestora. O latură a fiecărui pătrat, în direcția mersului, se împarte cu ajutorul a două linii (marcînd copacii) în 3 fîșii de cîte 33 m fiecare, pentru a ușura parcurgerea în linie dreaptă a pătratului cu ocazia estimărilor. Apoi se trece la estimarea propriu-zisă care va decurge în sensul indicat pe desenul pătratului din fig. 2. În fiecare pătrat, estimarea trebuie făcută în total de 4 ori. În perioada reproducerii se pot folosi și în acest caz cu foarte mult succes schițele pe calc pentru depistarea cuiburilor din pătrat. După terminarea lucrărilor de estimare, se notează numărul pătratelor, data și ora executării estimărilor, condițiile climaterice etc., urmînd analiza datelor colectate, despre care se va vorbi într-un alt capitol. Practica de pînă acum a arătat, că în cazul cînd se efectuează, din lipsă de timp, numai o singură estimare în cadrul unui pătrat, atunci rezultatele obținute trebuie corectate cu 60%. În cazul cînd se estimează de două ori în același pătrat, este necesară o corecție de 25% a rezultatelor, iar în cazul unei estimări de 3 ori, corecția va fi de numai 10%. Cînd se estimează păsările de 4 ori într-un pătrat, rezultatele trebuie corectate cu 4%, eroare care poate fi neglijabilă.

METODA CERCURILOR

Această metodă, puțin folosită pînă acum în cercetările cantitative privind populațiile de păsări, este foarte aptă pentru cercetări în terenuri deschise cu o vegetație nu prea înaltă. Și în cazul aplicării acestei metode, criteriile privind mărimea, așezarea și numărul cercurilor pe care se estimează păsările sînt aceleași ca și la metodele descrise pînă acum. Cu această metodă se lucrează foarte bine în doi. Principiul metodei constă în faptul că, în interiorul unui cerc, așezat într-un biotop, în diferitele sezoane ale anului, dar mai ales primăvara și vara, se numără toate păsările observate. În practică, această metodă se aplică în felul următor. Pe terenul ales — culturi, fînețuri, pășuni etc. — se marchează centrul cercului printr-un par de care se leagă o sfoară sau sîrmă de 25 sau 50 m lungime, în funcție de teren. Sfoara sau sîrma este prevăzută din loc în loc cu niște cutii de conserve umplute cu pietricele, pentru a face zgomot. Unul dintre cercetători descrie cu ajutorul sforii circumferința cercului, iar celălalt cercetător

https://biblioteca-digitala.ro

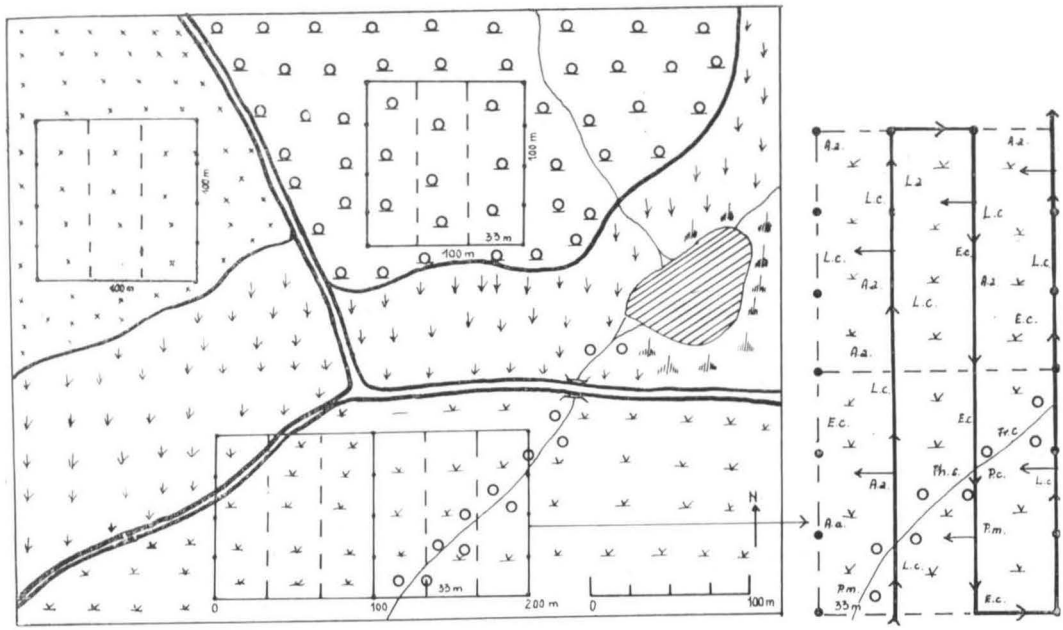


Fig. 2. Schița aceluiași teren cu așezarea pătratelor și drumul pe care îl parcurge cercetătorul în pătrat.

notează păsările sau le caută cuiburile (fig. 3). În interiorul fiecărui cerc estimarea se face de 4 ori. Cunoscînd lungimea razei cercului i se poate calcula cu ușurință suprafața, astfel cantitatea păsărilor din interiorul cercului se poate raporta la o suprafață cunoscută, apoi la suprafața totală a biotopului respectiv. Metoda este bună pentru estimarea păsărilor cu rază de acțiune mică (ciocîrlii, fîse, mărăcinari, presure etc.).

ALTE METODE

În această categorie a metodelor cantitative cu care se studiază relațiile numerice ale populațiilor de păsări, intră metodele combinate, (de exemplu una de suprafață și una de timp) și metodele cantitative speciale, care necesită aparatură complicată și costisitoare și care nu prea au răspîndire largă.

Dintre metodele combinate, cea mai cunoscută este *metoda hectar pe oră*, care se bazează pe principiul estimării păsărilor pe un pătrat de 1 hectar mărime, timp de o oră. Cu această metodă se lucrează mai ales în păduri și se estimează păsările cu o rază de acțiune mică. În interiorul unui pătrat de 1 hectar mărime, timp de o oră, cercetătorul schimbîndu-și locul de 1—4 ori și înconjurînd laturile pătratului cel puțin o dată, notează toate păsările observate. De obicei, în fiecare pătrat, estimarea are loc de 10 ori, prinzînd astfel în probe și indivizii speciilor care vizitează doar pătratul și masculii solitari.

Asemănătoare este *metoda estimării în puncte*, cu care se studiază frecvența indivizilor uneia sau mai multor specii pe un anumit teren. Cercetătorul, pe un teren oarecare, în anumite puncte determinate anterior, notează cantitatea păsărilor, repetînd aceasta de mai multe ori. Natural, în acest caz, cantitatea păsărilor nu se poate raporta la o anumită suprafață și datele astfel primite sînt numai date relative privind cantitatea păsărilor și componența specifică a unei combinații de specii.

Tot în această grupă de metode, amintim *metoda estimării fotografice* a populațiilor de păsări. Această metodă este folosită pentru determinarea numărului de indivizi a « bazarelor » de păsări (nordice), a coloniilor mari și pentru estimarea păsărilor de baltă, care în timpul năpîrlirii sau al iernării se retrag în locuri greu accesibile omului (pe mare, lacuri alpine etc.). La păsări terestre, pentru estimarea cuiburilor dintr-o colonie se recurge la fotografierea coloniei, iar numărarea cuiburilor se efectuează în laborator, punîndu-se pe poză o hîrtie transparentă cu pătrățele numărînd toate cuiburile în pătrate. În cazul păsărilor de baltă sau a « bazarelor » de păsări, fotografierea păsărilor se face din avion sau elicopter, fotografiind toată balta plină de păsări sau aglomerația de cuiburi. Cunoscînd suprafața bălții, de pe hartă, densitatea păsărilor se poate raporta la o anumită suprafață.

https://biblioteca-digitala.ro

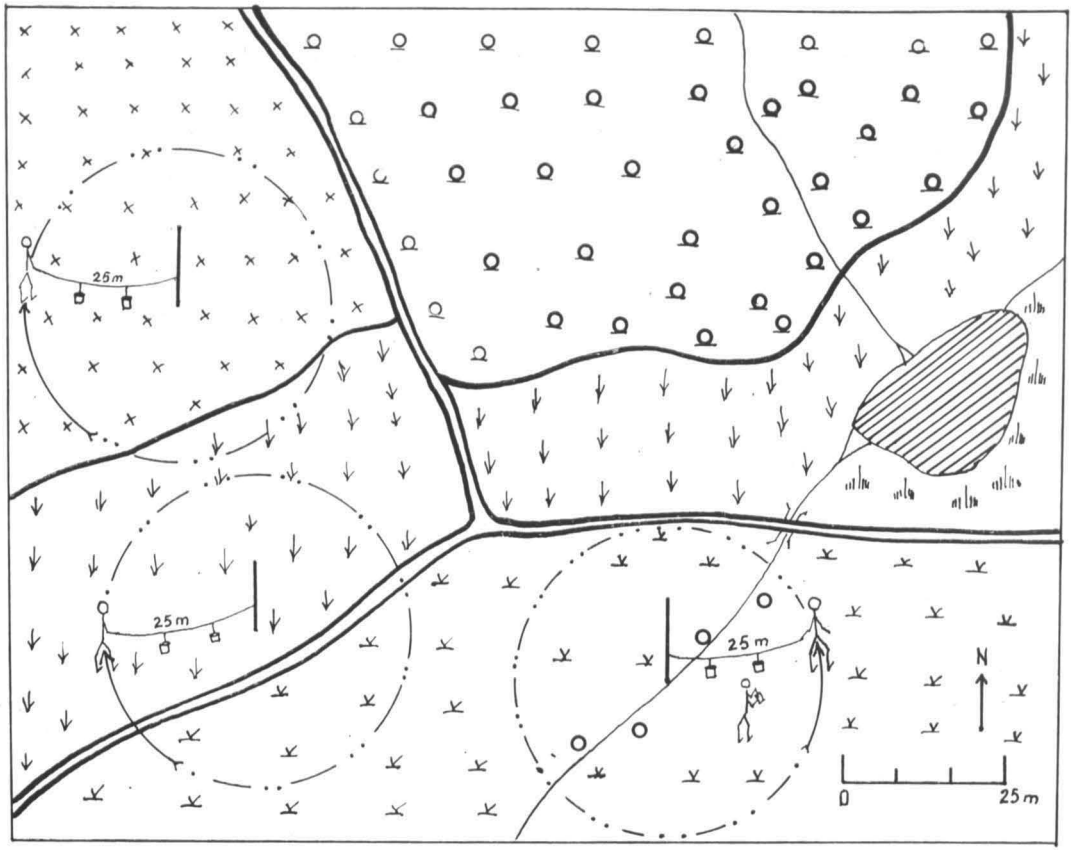


Fig. 3. Schița aceluiași teren cu așezarea cercurilor și modul de estimare în cercuri.

Metoda inelării păsărilor se poate folosi cu succes la estimarea relativă a indivizilor speciilor de păsări. În acest caz, prin capturare, se inelează un număr cît mai mare de indivizi, și după recaptare, din numărul indivizilor inelați și raportul dintre indivizii neinelați, se pot trage concluzii asupra cantității relative a indivizilor uneia sau mai multor specii.

Natural, în afară de metodele cantitative enumerate pînă acum, se mai cunosc și alte metode, care au însă o răspîndire mai restrînsă și asupra cărora nu putem insista. Totuși, trebuie să amintim *metoda estimării păsărilor nocturne* (bufnițe, caprimulgi) care se bazează pe notarea glasului masculilor în perioada de reproducere, cînd cheamă intens femelele, pentru alcătuirea familiei.

PRELUCRAREA DATELOR OBȚINUTE PRIN METODELE CANTITATIVE

Datele obținute asupra cantității păsărilor prin orice metodă, se prelucrează statistic, după anumite criterii, care permit ca rezultatele să fie comparabile între ele și de obicei se prezintă în tabele și diagrame, urmate de discuții.

Înainte de toate, trebuie știut că transferul de substanță și energie pe parcursul lanțurilor trofice, transformarea substanțelor abiotice în hrană de către producători, mineralizarea substanțelor organice din cadavrele animalelor și plantelor, se realizează în mod concret, prin activitatea *indivizilor biologici* în care este organizată materia vie din biosferă. Nenumărații indivizi de bacterii, plante și animale ce constituie masa vie a biocenozelor, nu trăiesc însă izolați în biocenoze, ci sînt înlănțuiți în sisteme materiale, relativ stabile, interdependente și interconectate între ele și cu mediul înconjurător. În cadrul acestor sisteme materiale, între indivizii din aceeași specie se stabilesc relații genealogice, spațiale, trofice și de autoreglare. Un asemenea sistem poartă denumirea de *populație*.

Populația deci, este un grup de indivizi în cadrul unei specii, ce ocupă un teritoriu delimitat într-o biocenoză și constituie un sistem de acumulare și transformare a substanței și energiei, un sistem de interrelații trofice și spațiale și de reglare automată a compoziției sale.

https://biblioteca-digitala.ro

Datorită structurii materiei vii, în orice grup de indivizi din natură, apar fenomene universale ca natalitatea, mortalitatea, densitatea, fluctuații numerice etc., fenomene ce pot fi exprimate statistic prin valori tipice, ecuații matematice și reprezentări grafice comparabile între ele. Aceste fenomene universale se numesc *atribute biostatistice* și cu ele se pot caracteriza populațiile de păsări. Atributele biostatistice, care sînt funcții biologice, procese ce au loc în interiorul populației, fiind fenomene de masă, se exprimă statistic. Ele arată de exemplu cîtă materie înmagazinează în indivizii lor populațiile de păsări și ce cantitate de energie potențială este legată de această materie și prin aceasta populațiile de păsări caracterizează fidel, expresiv, biocenoza studiată. Atributele biostatistice ale populațiilor de păsări, exprimabile numeric, elimină definițiile subiective de apreciere a cantității lor, așa cum sînt definițiile de « rar », « comun », « frecvent » etc.

Atributele biostatistice, după sensul lor, pot fi — atunci cînd se referă la volumul populațiilor de păsări indiferent de spațiu și timp — *relative* și *absolute* — atunci cînd se referă la volumul populațiilor de păsări raportate la spațiu și timp.

Atributele biostatistice referitoare la volumul relativ al unei populații de păsări, arată compoziția procentuală a indivizilor speciei respective, din totalul indivizilor de păsări ce trăiesc în biocenoza dată. Aceste date oglindesc mai mult componența ornitofaunei dintr-o biocenoză și indică densitatea relativă a speciilor. De asemenea, conțin informații valoroase privind dispersia ecologică a speciilor în spațiu, informații asupra etologiei și fenologiei speciilor și exprimă dominanța populațiilor de păsări.

Dintre atributele biostatistice referitoare la volumul relativ al populațiilor de păsări fac parte: *dominanța numerică* sau *dominanța individuală* (D.I.), *dominanța în greutate* (D.G.) și *dominanța în energie potențială* (D.S.).

Dominanța individuală (D.I.) redă relațiile numerice existente între indivizii unei specii, față de indivizii celorlalte specii din biocenoza dată. Gradul de dominanță numerică al unei populații de păsări este dată de expresia:

$$D_A = 100 \times \frac{\tau A}{\Sigma}$$

în care Σ = numărul total de indivizi; τA = numărul de indivizi ai speciei A din totalul de Σ indivizi.

Dominanța în greutate (D.G.) este gradul în care indivizii unei specii predomină prin greutatea lor față de indivizii celorlalte specii dintr-o biocenoză studiată. Această valoare este dată de expresia:

$$G_A = 100 \times \frac{\mu A}{M}$$

în care M = greutatea totală a indivizilor; μA = greutatea indivizilor speciei A.

Dominanța în energie potențială (D.S.) a unei populații, redă gradul de consumare de hrană și degajare de căldură, excremente, gaze, apă etc., adică exprimă relațiile energetice ce au loc la nivelul unei populații dintr-o biocenoză dată. Asupra acestei valori biostatistice, deocamdată se pot trage concluzii din dominanța suprafeței corpului păsărilor, cunoscînd faptul că suprafața corpului la animale este proporțională cu greutatea lor. Suprafața corpului la păsări se poate calcula după formula de mai jos:

$$G^{2/3} \times K \text{ sau } \sqrt[3]{G^2} \times K$$

în care G = cu greutatea corpului în g. iar K = o constantă, în cazul păsărilor este egală cu 10. Cunoscînd suprafața corpului păsărilor, dominanța în energia potențială este dată de expresia:

$$D_A = 100 \times \frac{ms}{S}$$

în care S = suprafața totală a indivizilor; ms = suprafața corpului indivizilor speciei A.

La păsări, după cercetări îndelungate, limita inferioară a valorii fiecărei dominanțe a fost stabilită de a fi 5%. Populațiile de păsări cu valori de dominanță între 2—5%, sînt considerate populații influente, iar acelea cu un grad de dominanță sub 2%, sînt considerate populații accesorii.

Atributele biostatistice referitoare la volumul absolut al populațiilor de păsări raportat la spațiu și timp, servesc mai mult cercetărilor teoretice de cenologie. Importanța acestor date constă în faptul, că lărgesc cunoștințele noastre asupra productivității biologice a diferitelor biocenoze, și furnizează date privind circuitul materiei și energiei din sînul comunităților de viață, ceea ce poate servi omului, pentru eventualele intervenții în natură în favoarea lui. Aceste date de asemenea permit o privire asupra structurii și legităților lanțurilor trofice din sînul biocenozelor și fac comparabile între ele diferitele forme de viață din biocenoze.

Dintre atributele biostatistice referitoare la volumul absolut al populațiilor de păsări, raportate la spațiu și timp, fac parte: *densitatea* sau *abundența individuală* (D), *biomasa* (B) și *bioenergia* sau *consumpția* (C).

https://biblioteca-digitala.ro

Densitatea sau abundența populațiilor de păsări, este numărul indivizilor al unei populații dintr-o biocenoză studiată, exprimată în număr de indivizi sau perechi și raportată la o anumită suprafață (de obicei 100 ha). Densitatea populațiilor exprimă productivitatea biologică a biocenozelor.

Biomasa (B) este reprezentarea greutății totale a indivizilor unei populații. Această valoare se calculează înmulțind greutatea medie a indivizilor unei populații, cu numărul total al indivizilor populației respective.

Bioenergia sau consumpția (C) se apreciază pe baza înmulțirii mediei suprafeței corpului indivizilor unei populații, cu numărul total al indivizilor populației respective.

Calculînd toate aceste date și reprezentîndu-le în tabele și grafice, materialul adunat prin metodele cantitative, astfel analizat, poate fi valorificat prin publicare. În tabelele astfel obținute, includem și date privind apartenența trofică, fenologică a speciilor precum și date privind modul de cuibărire al acestora, date care sînt foarte valoroase pentru caracterizarea diferitelor biocenoze din punct de vedere al păsărilor. Un antet model, pentru un astfel de tabel, este redat în tabelul de mai jos.

IMPORTANȚA CERCETĂRILOR CANTITATIVE ASUPRA POPULAȚIILOR DE PĂSĂRI

Cercetările cantitative asupra populațiilor de păsări, pe lîngă importanța mare teoretică — păsările fiind indicatorii fideli ai productivității biologice a biocenozelor — au și o importanță mare pentru practica de fiecare zi. Astfel, cunoscînd cantitatea relativă sau absolută a păsărilor dintr-o biocenoză, se poate aprecia just rolul păsărilor în combaterea biologică a dăunătorilor plantelor cultivate. Cunoașterea cantitativă a păsărilor, ne indică la momentul potrivit toate modificările survenite în echilibrul dinamic-biologic al biocenozelor. Scăderea bruscă a densității păsărilor într-o biocenoză dată, ne atrage atenția asupra unei intervenții neștiințifice în viața biocenozei din partea omului, prin care s-a modificat echilibrul biocenozei. Introducerea de exemplu a unor pesticide în cantități exagerate sau în concentrații mari, imediat se resimte asupra densității păsărilor. Păsările părăsesc aceste biocenoze, din cauza pesticidului în mod indirect. După o creștere bruscă a densității păsărilor într-o biocenoză dată, se poate aștepta la un atac din partea dăunătorilor, căci păsările se concentrează în acele locuri, unde găsesc hrană la discreție. Densitatea păsărilor, nu de puține ori, poate da indicații prețioase privind raportul de amestecare a diferitelor esențe lemnoase în plantațiile forestiere. Cunoașterea densității păsărilor de interes cinegetic, are un rol foarte important în alcătuirea planurilor de exploatare a terenurilor și din aceste date se pot obține informații asupra fondurilor supra și subpopulate cu vînat util.

TABEL

ANTET DE TABEL MODEL PENTRU PREZENTAREA DATELOR OBȚINUTE PRIN METODELE CANTITATIVE

Nr. crt	Denumirea populațiilor	Atribute biostatistice							Grup trofic				Grup fenologic			Modul de cuibărire		
		relative				absolute								Migrator			In liber	
		A ind.	DI %	DG %	DC %	D per	B g	C cm²										
		la 100 hectare							I	Gr	O		S	OV	Oi	Sc	A t	S
	Total		100	100	100													

Legenda: A = abundența în număr de indivizi; DI = dominanța individuală; DG = dominanța în greutate; DC = dominanța în suprafața corpului; D = densitate în perechi; B = biomasa în g; C = bioenergia (suprafața totală a corpului); I = insectivor; Gr = granivor; O = omnivor; S = sedentar; Ov = oaspete de vară; Oi = oaspete de iarnă; Sc = scorburi: A t = pe arbori și tufe; S = pe sol.

BIBLIOGRAFIE

1. Balogh J., *Lebensgemeinschaften der Landtiere*, Budapesta, 1958.
2. Korodi Gál J., *Studii ornithocenologice în cîteva tipuri de păduri foioase din Transilvania* — « Stud. și cerc. de biol. », Cluj, 3—4, 1957.
3. Korodi Gál, J., *Contribuții la cunoașterea populațiilor de păsări din livezile cu pomi fructiferi.* «Stud. și cerc. de biol.», Cluj, 1—2, 1958.
4. Korodi Gál J., *Données sur la population ornithologique de quelques types de forêts de conifères dans le Massif des Monts Bihor*, « Stud. Univ. Babeș-Bolyai », vol. III, nr. 7, ser. II, fasc. 2, Biologia, 1958.
5. Korodi Gál J., *Compoziția cantitativă și calitativă a populațiilor de păsări din Grădina botanică Cluj, între anii 1958—1959*, — « Stud. Univ. Babeș Bolyai », ser. II, fasc. 2, Biologia, 1960.
6. Novikov G. A., *Polevîe issledovania po ecologii nazemnîh pozvonocinîh*, « Sovietskaia Nauka », Moscova, 1943.
7. Schildmacher H., *Wir beobachten Vögel*, Jena, 1965.
8. Stugren B., *Ecologia generală*, București, 1963.
9. Turcek F. J., *Zönologische Arbeitsmethoden für Wirbeltiere*, în Balogh J., *Lebensgemeinschaften der Landtiere*, 1958.

https://biblioteca-digitala.ro

PALEOLITICUL INFERIOR ŞI MIJLOCIU DIN TRANSILVANIA

LUCIAN ROŞU

În general, problema existenţei paleoliticului inferior în România a stat mult timp sub semnul întrebării.

Descoperirile mai vechi ale lui Martin Roşka în Transilvania la Căpuşul Mic şi la Iozăşel, atribuite paleoliticului inferior [1], au fost privite cu multe rezerve de specialişti şi pe bună dreptate, dacă ţinem seama că materialul prezentat de M. Roşka era găsit în poziţie secundară.

Pentru descoperirile de la Căpuşul Mic, făcute în 1924, au existat mai puţine rezerve. De altfel C.S. Nicolăescu-Plopşor considera că « bucata de andezit, cioplită în forma unei plătici acheuleene, cele două toporaşe de mînă şi rîciitorul descoperite la Căpuşul Mic în Transilvania într-un depozit fluvial, ar fi singurele indicii că pe teritoriul R.P.R. ar fi putut să se dezvolte cultura veche acheuleană » [2].

Atît la Căpuşul Mic cît şi la Iozăşel, cercetări de mai mare întindere care să urmărească lămurirea acestor probleme şi pe baza observaţiilor stratigrafice, nu s-au mai făcut.

Descoperirile faunistice făcute în ultimii ani de către cercetătorii secţiei de şt. naturii de la Muzeul din Oradea, descoperiri care marchează o zonă a ţărmului estic al fostului lac Panonic, la Betfia, Vadul Crişului ş.a. au ridicat problema reluării cercetărilor în această zonă care oferea condiţii de vieţuire şi dezvoltare a unor comunităţi umane. În afara faptului că existau posibilităţi de asigurare a hranei prin vînătoare, zona Gurahonţ-Iozăşel-Zimbru oferea imense cantităţi de materie primă, în special opal, pentru prelucrarea uneltelor.

Descoperirile de la Betfia, lîngă Oradea, au fost considerate de Mikloş Kretzoi, ca aparţinînd pleistocenului inferior [3]. În ce priveşte depozitele de loessoide şi cele de terasă care se găsesc în lungul rîurilor din această parte a ţării noastre — este vorba de depresiunea panonică —, după consideraţiile geologilor noştri aparţin pleistocenului superior [4].

După schema privind vîrsta depozitelor în care au apărut resturi fosile de oameni, alcătuită de P. Waldstedt ş.a. [5], pleistocenul superior cuprinde interglaciarul Riss-Würm şi glaciarul Würm.

Deci chiar dacă, din punct de vedere al vîrstei geologice, depunerile de terasă din zona Crişului Alb aparţin pleistocenului superior, nu apare ca exclusă posibilitatea populării acestor locuri, mai mult sau mai puţin intens, încă din paleoliticul inferior.

Reluarea cercetărilor la Iozăşel în ultimii doi ani a dus la identificarea unui nivel de locuire, este drept, mai slabă în raport cu nivelele de locuire din paleoliticul mijlociu sau superior, într-un strat format dintr-o argilă roşie care suprapune patul terasei — format din depozite diabazice peste care se aşterne tuful andezitic.

În acest nivel de cultură au fost descoperite toporaşe de mînă cioplite la un singur capăt, prin două sau trei lovituri aplicate alternativ pe o parte şi pe alta. Tipologic, aceste toporaşe aparţin acheuleanului tîrziu [6]. Dată fiind importanţa problemei, se impune continuarea cercetărilor în această zonă, cercetări însoţite de studii geomorfologice şi analize de polen.

Dacă paleoliticul inferior din Transilvania este cunoscut numai în faza sa finală şi doar prin descoperirile de la Iozăşel şi cea singulară de la Căpuşul Mic, paleoliticul mijlociu, musterianul, este mult mai bine documentat prin descoperiri atît în peşteri, cît şi în aşezări în aer liber.

Cele mai vechi semnalări în legătură cu existenţa musterianului în Transilvania au fost făcute încă din primele decenii ale secolului nostru, cînd la Ohaba-Ponor, Iosef Mallasz şi M. Roşka în 1918 şi apoi în 1923—1929, fac săpături anunţînd stabilirea a cinci nivele de locuire paleolitică — unul aurignacian şi patru musteriene [7]. Amintim şi săpăturile lui M. Roşka de la Igriţa [8] (Bihor), începute în 1913.

---

[1] Martin Roşka, *Paleoliticul Ardealului. Privire generală* în « Anuarul Institutului de Geologie al României », XIV, 1931; vezi şi H. Breuil, *Stations paléolithiques en Transylvanie*, « Bul. Soc. de Şt. » Cluj, II, 1924—1925, p. 193—217.

[2] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Introducere în problemele paleoliticului în R.P.R.*, în « Probleme de Antropologie », 1, 1964, p. 64—65.

[3] N. Macarovici, *Geologia Cuaternarului*, Buc., 1968, p. 219 — nota.

[4] Idem, *op. cit.*, p. 219.

[5] Idem, *op. cit.*, p. 107.

[6] Lucian Roşu, *Cercetări asupra paleoliticului de la Iozăşel*, în « Revista Muzeelor », nr. 3/1969.

[7] M. Roşka, *Das Palaeolithikum der Höhle im Bordu-Mare, von Ponor-Ohaba*, în « Közlemények », Cluj, III, 1, 1943.

[8] M. Roşka, « Dacia », 1, 1924, p. 38.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Urmează apoi descoperirile din peşterile de la Nandru, făcute de către acelaşi Iosef Mallasz în 1932, şi găsirea unor unelte bifaciale, atribuite iniţial unui protosolutrean. Una din aceste unelte este lucrată din silex, alta din cuarţit, ambele cioplite bifacial [9].

După o perioadă de stagnare a cercetărilor paleolitice în această parte a ţării, începînd din 1954, C.S. Nicolăescu-Plopşor organizează noi cercetări complexe, în special în două din peşterile cele mai importante: la Ohaba-Ponor şi mai apoi în peşterile de la Nandru.

Cîţiva ani mai tîrziu, în 1958, începe şi cercetarea peşterilor din Ţara Bîrsei: Peştera Mare, Peştera Mică şi Peştera din Valea Coacăzii.

Pentru cunoaşterea aşezărilor în aer liber din paleoliticul mijlociu, amintim săpăturile de la Ocna Sibiului şi Iozăşel. Mai menţionăm cercetările de suprafaţă de la Turnişor, din vara anului 1954, cu care ocazie, în apropierea podului de cale ferată de peste apa Cibinului — între Sibiu şi Turnişor — subsemnatul am descoperit în prundişurile Cibinului o aşchie de silex lucrată în tehnică musteriană. În aceeaşi zonă, prin 1927, M. Roşka, a descoperit, tot în poziţie secundară, o piesă asemănătoare.

Descoperiri izolate şi în poziţie secundară, s-au mai făcut la Buitur, Cluj-Tăetura Turcilor, Turea. Atît aceste locuri, cît şi cele semnalate mai de mult de M. Roşka, în judeţul Hunedoara: Basarabasa, Brotuna, Prăvăleni, necesită noi cercetări.

O privire generală asupra descoperirilor privind paleoliticul din Transilvania, permite observaţia că marea majoritate a acestor descoperiri — în peşteri sau în aer liber — se concentrează în zona Munţilor Apuseni, pe văile Someşului, Mureşului şi Crişurilor sau afluenţilor acestora. În rest, cu excepţia zonei Braşovului, Ţării Bîrsei, a Sibiului şi probabil a Odorheiului (Mereşti) rămîne un teren vast încă necercetat.

Totuşi în faza actuală a cercetărilor, rezultatele obţinute prin săpăturile de la Ohaba-Ponor, Nandru, Iozăşel, Ocna Sibiului şi peşterile din Ţara Bîrsei, permit desprinderea unor caracteristici ale paleoliticului mijlociu din această parte a ţării.

Ceea ce apare ca o caracteristică generală este faptul că la Ohaba-Ponor [10], Nandru [11] Iozăşel [12], în nivelul de locuire cel mai de jos al musterianului, în contact cu formele specifice acestei etape de dezvoltare a paleoliticului — vîrfuri de mînă din cuarţit sau silex, răzuitoare în formă de D, aşchii ş.a. — apar, este drept, în număr destul de redus, toporaşele de mînă cioplite bifacial, de formă oval-prelungă, sau cordiforme, unele păstrînd la bază cortexul natural al bulgărelui pe care au fost cioplite.

Prezenţa acestor toporaşe de mînă în mediul musterian, în cele mai de jos nivele de locuire, a ridicat problema originii acestei culturi.

Făcînd o analiză temeinică a materialului provenit îndeosebi din cercetările de peşteră, C.S. Nicolăescu-Plopşor ajunge la concluzia că de fapt acest facies cultural al peşterilor noastre nu este altceva decît un musterian prelungit, întîrziat, care păstrează prin tradiţie forme-toporaşe de mînă bifaciale — care amintesc formele abevillo-acheuleene [13].

Referindu-se la descoperirile de la Buitur, Căpuşul Mic, Nădăşel, Sînghiriţa, Turnişor, consideră de asemenea că ne aflăm în faţa unui musterian avînd un caracter acheulean destul de pronunţat [14].

Ultimele cercetări de la Iozăşel [15] au dus la descoperirea în nivelul I de jos, a unui acheulean final peste care s-a descoperit un alt nivel de locuire, mai intensă, cu vetre de foc, nivel în care au apărut vîrfurile de mînă — reprezentînd de altfel majoritatea —, răzuitoarele în formă de disc şi semidisc, şi percutoarele. Alături de aceste forme caracteristice musterianului, au fost găsite însă şi cîteva toporaşe de mînă, a căror prezenţă în acest nivel de locuire se explică printr-un proces de persistenţă. Acest nivel aparţine musterianului de tradiţie acheuleană care este suprapus de un alt nivel de cultură, este drept de o intensitate de locuire mai redusă, în care apar ca predominante vîrfurile de mînă musteriene şi gratoarele de factură aurignaciană şi chiar, mai slab reprezentate, desprinderile lamelare.

Prezenţa bifacialelor la Nandru şi Iozăşel (punctul Vîlcele), lucrate într-o tehnică superioară în raport cu cele descoperite spre exemplu la Ohaba-Ponor sau Iozăşel (punctul Prosele, descoperirile noi) au pus problema existenţei szeletianului în ţara noastră.

Faptul că în toate aceste cazuri bifacialele amintite apar — în context cu forme musteriene — vîrfuri de mînă, răzuitoare cu retuşe duble de ascuţire, aşchii [16] se pune întrebarea dacă atribuirea acestor forme szeletianului mai poate fi susţinută deîndată ce din schiţa geocronologică,

---

[9] Josef Mallasz, *Vorläufiges über das Solutréen der Nandor Höhle in Siebenbürgen*, în « Dolgszged », IX–X, 1–2, 1933–9134, p. 12–15.

[10] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Şantierul arheologic Cerna-Olt*, în « SCIV », IV, 1955, I-2.

[11] Idem şi colab., *Şantierul arheologic Nandru*, în « Mat. şi Cercet. Arh. », III, 1957.

[12] Lucian Roşu, *Cercetări asupra paleoliticului de la Iozăşel*, în « Revista Muzeelor », 3/1969.

[13] C. S. Nicolăescu-Plopşor, *Rezultatele principale ale cercetărilor paleolitice în ultimii patru ani în R.P.R.*, în « SCIV », VII, 1956, I-2, p. 25.

[14] Idem, *op. cit.*, p. 29.

[15] Lucian Roşu, *Cercetări asupra paleoliticului de la Iozăşel*, în « Revista Muzeelor », 3/1969.

[16] Idem, *Unele aspecte ale paleoliticului superior în România*, în « Revista Muzeelor », 6/1966, p. 483.

https://biblioteca-digitala.ro

avînd la bază și analizele cu C14, se constată că aceste tehnici de prelucrare bifacială [17] — este vorba de bifacialele de tip Cagny (lîngă Amiens) datate în acheuleanul superior; cele descoperite la Mauer și considerate ca musteriene de tradiție acheuleană și care, după părerea Giselei Freund, derivă din micoqian [18] — sînt anterioare szeletianului din Cehoslovacia, Austria și Ungaria.

Referitor la aceeași problemă, amintim descoperirile mai noi din peștera de la Wylotne [19] din zona Cracoviei, unde au fost stabilite trei orizonturi cu material foarte bogat (numeroase bifaciale însoțite de răzuitoare cu vîrf).

Wylotne este una dintre cele mai bogate stațiuni cu toporașe de mînă din Europa de răsărit în care, în mediu musterian, se păstrează forme vechi acheuleene.

De asemenea, în Moravia, în peștera Külna [20] s-a descoperit pentru prima oară un musterian cu tradiție «Micoque», reprezentat prin toporașele de mînă. Cronologic, nivelul de locuire de aici se plasează la sfîrșitul stadiului Würm I.

În Germania de vest [21], în industriile cuarțitice din Hessa, alături de toporașele de mînă acheuleene, apar și toporașe micoqiene, vîrfuri foliacee, nuclee și vîrfuri de mînă musteriene, de asemenea racloare de diferite forme.

Ultimele descoperiri din Grecia, la Kokkinopilos în Epir, au dus la găsirea a patru vîrfuri foliacee bifaciale și una fragmentară, într-un nivel musterian foarte bogat, reprezentat prin vîrfuri musteriene, racloare, cîteva gratoare și altele. [22]

Credem, că dat fiind contextul în care apar aceste bifaciale la noi și în general — în mediu musterian final — este mai degrabă vorba de unele persistențe de forme și tehnici ale musterianului de tradiție acheuleană, decît de un szeletian.

Referindu-se la musterianul din România, Fr. Bordes [23] consideră că musterianul cu bifaciale, vîrfuri și racloare, este un musterian de tradiție acheuleană.

De altfel, szeletianul, din punct de vedere cronologic, este considerat de către același Fr. Bordes [24] drept cea mai veche industrie a paleoliticului superior, care în Cehoslovacia și Ungaria pare să țină locul perigordianului inferior și se prelungește pînă în aurignacian. În general szeletianul, chiar în stațiunea eponimă — grota Szeleta din Munții Bükk apare alături de lame, burine și alte forme specifice paleoliticului superior de început.

În unele așezări, szeletianul apare însoțit de vîrfuri de os, care de altfel constituie o dovadă a contemporaneității sale cu aurignacianul vechi.

Revenind la situația din Transilvania, mai trebuie amintit faptul că, asociația faunistică, prezentă în straturile în care s-au descoperit aceste nivele de cultură musteriană cu bifaciale, indică o climă rece (Nandru-Peștera Spurcată, unde au fost găsite resturi de urs de peșteră, lup și hienă de peșteră) [25].

O altă problemă pe care o ridică musterianul din Transilvania este aceea legată de fenomenul de persistență în paleoliticul superior, fenomen de altfel cunoscut nu numai în țara noastră [26]. Dar acest fenomen de persistență se prezintă sub mai multe aspecte.

Sînt cunoscute situații în care — și acestea sînt cele mai des întîlnite — persistența formelor și tehnicii musteriene apare în context cu aurignacianul (Iozășel, Ohaba-Ponor — nivelul IV).

În alte cazuri, forme musteriene apar singulare, fără a fi însoțite de industrie lamelară, pînă în interstadiul Würm II — Würm III la noi [27] și chiar pînă în stadiul Würm III la Baume-Bonne [28].

La Iozășel au fost descoperite răzătoare cu retușe duble de reascuțire, așchii și baza unui vîrf de mînă cu planurile de lovire fațetate în nivel de locuire aurignacian[29].

La Ohaba-Ponor, nivelul IV musterian a fost descoperit într-un strat format din depuneri nisipoase, castaniu-deschise. Acesta suprapune un altul format din prăbușiri ale tavanului și pereților peșterii, fapt care ne face să credem că ne aflăm la începutul unei perioade reci (probabil stadiul Würm II), care a provocat aceste prăbușiri prin înghețarea apei infiltrate în perioada anterioară, mai caldă.

---

[17] François Bordes, *Le paléolithique dans le monde*, « L'Univers des Connaissances », Paris, 1968, p. 222–223.
[18] Idem, *Le paléolithique dans le monde*, « L'Univers des Connaissances », Paris, 1968, p. 61–62.
[19] Karel Valoch, *Dezvoltarea paleoliticului în Europa centrală și în Europa de răsărit* (Evolution of the Paleolithic in Central and Easter Europe), în « Current Anthropology », dec., 1968, p. 354–358.
[20] Idem, *op. cit.*
[21] Idem, *op. cit.*
[22] François Bordes, *op. cit.*, p. 113.
[23] Idem, *op. cit.*, p. 113.
[24] Idem, *op. cit.*, p. 173.
[25] C. S. Nicoläescu-Plopșor, *Șantierul arheologic Nandru*, în « Mat. și Cercet. Arh. » III, 1957.
[26] Lucian Roșu, *În legătură cu musterianul întîrziat din România*, în « Revista Muzeelor », 6/1967, p. 515–516.
[27] Idem, *Die Mousterien Funde von Salzburg*, în « Forschungen zur Volks-und Landeskunde », 6/1963, p. 123–127.
[28] L. Pradel, *Trecerea de la musterian la perigordian* . . . în « Current Anthropology », 7, 1/1966, p. 33.
[29] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Le paléolithique dans la R.P.R. à la lumière des dernières recherches*, în « Dacia », 1, n.s., 1957, p. 52. Vezi și L. Roșu, *Cercetări asupra paleoliticului de la Iozășel*, în « Revista Muzeelor », 3/1969.

https://biblioteca-digitala.ro

Stratul în care a fost găsit nivelul IV de cultură musteriană, format din depuneri castaniu-deschis cu o granulație foarte fină, aparține unei perioade reci și uscate (Würm II). În acest nivel de cultură, au apărut cîteva specii de cuarțit de factură musteriană, dar și cîteva forme care anunță începutul desprinderii lamelare.

În ce privește descoperirea de la Ocna Sibiului, situația este puțin diferită față de Iozășel sau Ohaba-Ponor, în sensul că aici cele patru unelte — un vîrf de mînă lucrat dintr-o gresie dură locală și cele trei răzuitoare, specifice musterianului — apar fără prezența altor elemente de cultură materială caracteristice paleoliticului superior, iar ca poziție stratigrafică le întîlnim la limita superioară a interstadiului Würm II-III, între 0,80—0,40 m. Depunerile în care au apărut sînt de culoare brun-roșcată, de origine aluvială, și suprapun un strat de culoare galben-deschis, cu granulație foarte fină de natură eoliană, aparținînd stadiului Würm II.

Tipologic, aceste piese se încadrează în aceeași categorie cu cele de la Ohaba-Ponor și Nandru.

★

Una dintre problemele cele mai viu discutate în prezent este aceea a relației dintre Homo sapiens, autorul culturilor paleoliticului superior, respectiv al tehnicii lamelare de prelucrare a silexului și omul de Neanderthal, autorul culturii cunoscută în general sub denumirea de musterian.

Putem considera două mari linii, total opuse, pe care se merge în prezent în rezolvarea acestei relații.

Nimeni nu contestă că autorul culturii musteriene este omul de Neanderthal, atîta timp cît considerăm musterianul ca o cultură omogenă, iar omul de Neanderthal, drept tipul uman würmian, Neanderthalul clasic.

De îndată ce însă, musterianul apare foarte diversificat, ca o industrie de vîrste diferite, avînd — în Europa — rădăcini care pătrund în interglaciarul Riss-Würm și chiar în glaciarul Riss, cu diferențe tipologice și cu origini, probabil diferite [30], situația se schimbă și în ce privește omul.

Cele două căi pe care se merge, amintite mai sus, în rezumat sînt:

a) Considerarea Neanderthalului ca o linie colaterală care dispare, iar Homo sapiens, autorul culturii lamelare din paleoliticul superior ar reprezenta o altă linie mai evoluată a cărui apariție în spațiul european ar fi rezultatul fenomenului de migrație;

b) Considerarea Neanderthalului ca un stadiu evolutiv al procesului de antropogeneză premergător stadiului Homo sapiens, și din care acesta din urmă descinde.

Aceste probleme fiind încă controversate și rezolvarea lor rămînînd o sarcină a antropologiei, nu este cazul și nici nu avem posibilitatea să acceptăm sau să respingem una sau alta dintre cele două teorii.

Analizînd evoluția culturii materiale de la paleoliticul inferior la cel mijlociu și de aici la paleoliticul superior se constată totuși o continuitate generală și o împletire între elementele diverselor perioade, fapt care denotă o evoluție a tehnicii și formelor din vechile faciesuri culturale, și aproape frecvent o întrepătrundere prin persistență a unor forme și tehnici culturale vechi în cadrul culturilor sau complexelor culturale mai evoluate.

În ultima vreme, în literatura franceză de specialitate, se discută tot mai mult dacă Neanderthalul trebuie considerat sau nu, un strămoș al tipului Homo sapiens. Ne rezumăm a prezenta pe scurt ultimele luări de poziții în această problemă [31].

Întrucît oamenii fosili de Palestina ridică cele mai serioase semne de întrebare în legătură cu originea oamenilor actuali, cercetările paleoantropologilor în frunte cu M.B. Vandermeersch s-au îndreptat în această direcție, mai ales că săpăturile mai vechi au dus la descoperirea unor populații, ale căror caractere « sapiens » și « neanderthaliene » păreau în mod curios amestecate.

Referindu-se la această problemă, Robert Jullien [32] își pune întrebarea dacă fosilele de la Mont Carmel și Djebel Kafzeh, ale căror caractere mixte paleantropiene și sapiens sînt evidente, sînt rezultatul unui metisaj între paleantropine și sapiens, sau reprezintă o mutație a tipului paleantropin spre tipul sapiens ? !

Încercînd să răspundă la această întrebare, Robert Jullien face următoarea precizare pe care o considerăm de mare importanță și anume: mult timp s-a făcut o regretabilă confuzie, care și astăzi persistă în unele cazuri, în a considera toate fosilele posterioare stadiului arhantropilor, drept neanderthali. Cum Neanderthalul este de fapt una dintre grupele paleantropilor, s-a iscat confuzia care a dus la teoria migrațiilor. Înțelegîndu-l pe Homo sapiens, ca o treaptă

[30] François Bordes, *op. cit.*, p. 98.

[31] H. de Saint-Blanquat, *Omul de Neanderthal este un antecesor al omului modern ? (Homo sapiens)*, în « Science et Avenir », VIII, 1967, p. 613.

[32] Robert Jullien, *Les hommes fossiles de la pierre taillée*, Paris, 1965, p. 204.

https://biblioteca-digitala.ro

de evoluție normală a grupei paleantropinelor, problema pare mai puțin complicată [33], dacă avem în vedere că deosebirile anatomice dintre paleantropi și sapiens nu dovedesc o ruptură, ci dimpotrivă. Originea oamenilor de tip sapiens va trebui deci căutată în grupa paleantropinelor din Riss-Würm, a neanderthalilor în sens larg [34].

Considerîndu-i, spune Fr. Bordes [35] pe neanderthalieni ca o ramură laterală, seacă, dispărută fără descendenți, întîmpinăm o serie de dificultăți pe care le ridică interpretarea din punct de vedere al arheologiei paleoliticului, mai ales că în Europa, chiar, se cunosc forme neanderthaliene care prezintă și caractere moderne (sapiens).

Amintim în acest sens că « omul de la Krapina », Croația-RSFI, care întrunește caractere neanderthaloide și moderne, a fost datat în interstadiul Würm I — Würm II și este considerat de H.V. Vallois contemporan cu Neanderthalul din Europa occidentală [36]. De asemenea craniul II, descoperit la Spy, provincia Namur, Belgia, vădește caractere neanderthaliene atenuate și caractere evolutive spre sapiens [37].

Pe de altă parte apar, așa cum este cazul la Combe-Capelle, în mediu perigordian vechi, oameni care, din multe puncte de vedere, diferă de tipul Cro-Magnon, vădind unele caractere mai primitive [38].

Într-un articol al său, [39] C.S. Nicolăescu-Plopșor, referindu-se la cercetările din peștera de la Staroselie din 1953, amintește despre descoperirea unui copil, care, după antropologul I.I. Roghinski avea trăsături de Neanderthal și de Cro-Magnon, cele ale acestuia din urmă predominînd. Resturile umane au fost descoperite în nivel musterian superior. Se pare că aceeași este situația și la Baia de Fier.

Bazat pe aceste descoperiri ajunge la părerea că se poate mai degrabă vorbi de o trecere de la Neanderthal la Homo sapiens, decît să acceptăm teoria conform căreia Neanderthalul ar fi reprezentat pe strămoșul unor rase denumite inferioare, în timp ce europoizii ar fi derivat dintr-o altă formă umană superioară care ar fi trăit concomitent cu Neanderthalul și ar fi supraviețuit acestuia.

La noi în țară, semnalăm o descoperire mai veche a lui M. Roșka, la Ohaba-Ponor (1923 — 29), a trei falange umane: falanga unui deget de picior și două falange ale degetelor mîinilor. Aceste resturi fosile au fost studiate de Ștefan Gáal și atribuite lui Homo primigenius (Neanderthalului) [40].

Dacă atribuirea acestor fosile neanderthalului a fost corect făcută, deși au existat rezerve asupra acestei determinări [41], acestea ar fi unicele dovezi, pînă în prezent, cu privire la existența fizică a omului de Neanderthal în țara noastră. Această descoperire o semnalăm doar sub beneficiu de inventar, o restudiere a lor fiind imposibilă.

Fără a avea posibilitatea în stadiul actual al cercetărilor, dată fiind și lipsa unor analize de laborator, să considerăm elucidate problemele paleoliticului inferior și mijlociu din această parte a țării, am socotit necesar totuși să le ridicăm și să încercăm o interpretare a faptelor așa cum au apărut în urma cercetărilor mai noi.

RÉSUMÉ

Partant de la reconsidération d'anciennes recherches sur le paléolithique inférieur et moyen de Transylvanie, l'auteur remet en discussion — utilisant aussi ses propres recherches des dernières années, de Iozășel et Ocna Sibiului — le problème de l'existence d'un paléolithique inférieur final en Transylvanie, tout en exprimant ses opinions sur l'origine et le caractère du moustérien de cette région.

On insiste spécialement sur les recherches de Iozășel, station où sont apparues des formes et techniques d'outils s'encadrant du point de vue typologique dans l'acheuléen tardif.

D'autre part l'on remarque l'existence, en Transylvanie, d'un moustérien prolongé, qui garde par tradition des petites haches de main bifaciales, formes rappelant celles abevilloacheuléennes.

L'auteur, par ses recherches d'Ocna Sibiului, a aussi remarqué le prolongement du moustérien — par les formes et techniques — jusqu'à la limite supérieure de l'interstade Würm II—III. Du point de vue typologique, les pièces qui y ont été découvertes s'encadrent dans la même catégorie que celles découvertes à Ohaba Ponor et Nandru.

Attirant l'attention sur l'importance des problèmes posés par cette période, l'auteur considère nécessaire la continuation des recherches complexes dans cette partie de la Roumanie.

---

[33] Idem, *op. cit.*, p. 204 – 205.
[34] H. de Saint-Blanquat, *op. cit.*
[35] Idem, *op. cit.*, p. 619.
[36] Idem, *op. cit.*, p. 164.
[37] Idem, *op. cit.*, p. 157.
[38] Idem, *op. cit.*, p. 213.
[39] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Rezultatele cercetărilor paleolitice în ultimii patru ani în R.P.R.*, « SCIV », VIII, 1 – 2/1956, p. 34.
[40] Ștefan Gáal, *Der erste mitteldiluviale Menschenknochen aus Siebenbürgen*, în « Publicațiile Muzeului județean Hunedoara », III-IV, 1927 – 1928, p. 61 – 112.
[41] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Rezultatele cercetărilor paleolitice în ultimii patru ani în R.P.R.*, în « SCIV », VII, 1956, p. 30. Vezi și în *Le paléolithique dans la R.P.R.*, în « Dacia », 1, n.s., 1957, p. 57, de același autor.

https://biblioteca-digitala.ro

„MADONA DE NERUCCI"

Dr. LUCIA DRACOPOL-ISPIR

Deşi în 1943, identificam la Bucureşti o lucrare necunoscută a marelui pictor renascentist Rafael [1], abia în 1968, după îndelungi cercetări în ţară şi străinătate, am reuşit, prin comunicarea făcută la Academia Rafael din Urbino, ca aceasta să intre în circuitul valorilor universale permanente ale maestrului italian.

Tabloul l-am intitulat *Madona de Nerucci*, după numele donatorului, cunoscut printr-o inscripţie şi prin blazonul familiei aşezat pe treapta de sus a estradei tronului. Este o icoană de altar, de oarecari proporţii — 1,80/1,20 — comandată de Antonio de Nerucci, nobil din Florenţa, probabil pentru a împodobi o capelă a familiei. Totuşi, după cum aflăm din aceeaşi inscripţie, icoana nu şi-a dobîndit funcţia proiectată decît mai tîrziu, în 1535, cînd moştenitorii donatorului au aşezat-o la locul destinat, cu prilejul unei date legate de viaţa sau moartea acestuia: « HEREDES ANTONII DE NERUCCIS ME FIERI FECERUNT ANO DNI MDXXXV DIE V AUGUST » [2].

Analizînd stilul compoziţiei — în toate aspectele sale, — tehnica şi materialul aplicat, luînd în considerare şi elementele complementare — semnături, inscripţie, blazon şi cele două date, 1535 şi 1889-1892, — am ajuns la concluzia că lucrarea aparţine lui Rafael Santi.

Iniţial lucrarea a fost pictată pe un suport de lemn, frecvent în uzul artistului, pe un panou format din şapte scînduri, a căror urme se mai văd şi astăzi, imprimate în pastă. Pe la sfîrşitul sec. al XIX-lea, din motive de securitate, lemnul fiind măcinat de carii, tabloul a fost transpus pe pînză, acţiune anevoioasă şi riscantă care s-a desfăşurat pe parcursul a trei ani, între 1889—1892 — date înregistrate de primul său restaurator, Alexandru Sidorov, pe spatele pînzei, sub semnătură. Restaurarea propriu-zisă şi consolidarea picturii a fost executată ulterior, de Gustav Tomaschewski, pictor amator, fost o vreme deţinătorul operei, în condiţii nefericite de altfel, denaturînd, pe alocuri, desenul şi pictura originală prin intervenţiile sale de concepţie învechită, restaurare sporadică, eşalonată în timp şi, rămasă neterminată, cum se poate observa în spatele Sf. Apollonia, unde, o porţiune chituită cu alb traversează lucrarea.

Astfel, degajînd verniurile suprapuse şi înnegrite care au prezentat, de altfel, intensitatea şi strălucirea culorii, am putut cerceta pasta iniţială, de o compoziţie cunoscută şi aplicată spre sfîrşitul Quattrocento-ului, după ce tehnica în ulei adusă de Domenico Veneziano se popularizase la Florenţa, iar Leonardo da Vinci o iniţia elevilor săi şi o recomanda în tratatul său de pictură. Investigaţiile noastre tehnice, verificate şi în Italia, ne-au dovedit că Rafael desenează tema în *Madona de Nerucci* cu tempera, pe un fond de grund, peste care pictează în culori pe bază de ulei, diluate cu terebentină şi petrol, cu un adaos de verni mineral şi obţine astfel o strălucire mată a suprafeţei. Rezultatele analizei chimice, care ne dezvăluie formula componenţei culorilor, se verifică şi în aspectul crăpăturilor pastei, indicînd procesul de îmbătrînire specific liantului de ulei.

Aceste rezultate ale analizei materialelor şi ale modului de a le aplica susţin constatările cercetărilor stilistice, care converg la aceleaşi concluzii.

Madona de Nerucci este fructul unei perioade de acumulare, finalul acelei perioade de tinereţe petrecute de Rafael la Florenţa, încheind anii de asimilare a multitudinii influenţelor ce se ţes în opera sa pînă atunci. Urmărind, în contextul operelor din anii de tinereţe, evoluţia acestor influenţe care se elimină, se minimalizează sau se integrează definitiv concepţiei sale artistice, asistăm nu numai la procesul de închegare a caracteristicilor din lucrarea în discuţie, dar şi a mijloacelor sale de localizare în timp.

În *Madona de Nerucci* ca şi în alte opere din aceeaşi perioadă, înrudite nu numai prin subiect şi temă, dar şi prin numeroase elemente comune, printre altele *Madona mănăstirii Sf. Anton* [3], executată la comanda călugăriţelor acestui aşezămînt monahal din Padova, sau *Madona*

---

[1] Deţinătorul lucrării de atunci, arh. Gustav Tomaschewski o atribuia lui Leonardo da Vinci, la care mai tîrziu Rafael ar fi executat figurile. Părerile acestuia au fost înregistrate în nişte note scrise, din 1965 în posesia colecţionarului Vlaicu Ionescu, ca şi tabloul.

[2] « Moştenitorii lui Antonio de Nerucci mi-au făcut cinstea în anul Domnului 1535 ziua 5 august ».

În discuţia pe care o suscită destinaţia acestei icoane s-ar mai putea admite şi alte versiuni, ceea ce ar explica, poate şi mai bine data inscripţiei. Este posibil ca Antonio de Nerucci să nu fi dedicat tabloul unui retablu şi numai moştenitorii săi să-l fi dăruit unei capele, unde l-au aşezat în 1535, în memoria tatălui lor. Mai greu de crezut ipoteza că lucrarea să fi fost achiziţionată de moştenitorii lui A. Nerucci în vederea acestei pioase comemorări şi că i s-ar fi aplicat cu acest prilej şi inscripţia care consemnează evenimentul.

[3] Icoană de altar, executată de Rafael pe lemn, între 1503—1505, 0,68/0,68, astăzi la Metropolitan Museum din New-York.

https://biblioteca-digitala.ro

Ansidei[4] destinată capelei cu același nume, din biserica de'Servi din Perugia, Rafael demonstrează cu genială elocvență forța personalității sale, care integrează un bogat fond aperceptiv de origini complexe pentru a armoniza soluțiile contradictorii, însușite în anii petrecuți la Urbino, Perugia și Florența, împăcînd spectaculos lirismul umbrian și idealismul intelectual toscan. Întregul mănunchi de pictori pe care îi studiază cu pasiune și condescendență în perioada umbriană, cum dovedesc desenele din caietul său de școlar păstrat la Veneția, unde descoperim frecvent schițe după Signorelli și Pinturrichio, dar mai ales Timoteo Viti și Perugino, copleșitori prin atracția lirismului lor intuitiv și prin suavitatea realismului, se confruntă în *Madona de Nerrucci* cu știința giganților umaniști de la Florența și se topesc laolaltă pentru a se reface pe coordonatele originalității ilustrului urbinat.

În adevăr, subiectul reprezintă în *Madona de Nerucci* o lume de mit și de simboluri, concepută în spiritul realismului umbrian, intuitiv și liric, învăluită într-o atmosferă paradisiacă de origină urbinată, care materializează divinitatea în întruchipări de o nobilă simplitate. Compoziția personajelor din primul plan, Sf. Apollonia[5] și Sf. Marta, înfățișarea și costumația, expresia lor suavă și pură, atitudinile, mișcările care converg la subiect, grația și duioșia Madonei, în sfîrșit, întreaga tensiune emoțională a scenei, sînt în *Madona de Nerucci* amintiri reținute de Rafael de la întreaga școală umbriană, dar mai ales de la Timoteo Viti și Perugino, preluate prin afinitate sufletească și nu prin subordonare educativă.

Dar dacă atmosfera umbriană îl încălzește, înfruntarea florentină îl dezvoltă. Compoziția ne demonstrează, cu o bogată argumentare plastică, această contribuție în cristalizarea stilului rafaelesc, convertit la observarea naturii prin realismul lui Michelangelo și empirismul științific a lui Leonardo da Vinci. Niciodată, poate, întîlnirea dintre Perugino și Leonardo nu este mai pregnantă în opera lui Rafael, ca în aceste icoane de altar din perioada florentină, printre care se așează și *Madona de Nerucci*. Opera caracterizează un stadiu final din magia fascinantă a lui Leonardo, care îl acaparase pe tînărul Rafael la începutul perioadei florentine, influență binefăcătoare, de altfel, pentru formarea gîndirii sale geometrizante, orientîndu-l spre stilismul armoniilor întemeiate pe principii științifice, spectatorul putînd observa în lucrare abila mînuire a schemelor realității obiective pe baza unor reguli matematice, realizarea de ritmuri, cadențe și simetrii obținute aproape prin calcule. Leonardo calmează, astfel, reveria adolescentului prin disciplină și ordine, îi sugerează această ilustrare a supranaturalului prin transfigurarea expresiei și valorificarea psihologiei personajelor, adîncindu-i dualismul concepției sale artistice închinate cultului frumuseții trupului și a sufletului, îmbogățindu-i paleta și modalitățile de comunicare prin folosirea efectelor luminii și în special a clar-obscurului. Perugino rămîne însă prezent în lucrare prin lirismul din concepția temei, găsirea tipurilor, caractere fizionomice și în parte chiar în organizarea elementelor scenei.

Deși grandiosul compoziției, monumentalitatea sa antică, știința prin care stăpînește spațiul, sînt, în lucrarea în discuție, mărturia contribuției florentine, asimilată de Rafael și parafrazată cu geniu, dispunerea celor două personaje laterale din primul plan e concepută în maniera mai veche a Quattrocento-ului, ceea ce dă ansamblului o notă arhaică. Artistul a alăturat simetric volumele, după exemplul lui Perugino, iar înfățișarea Sf. Apollonia este sugerată lui Rafael tot de un model umbrian, cunoscut de la Timoteo Viti al cărui portret mistic, dedicat aceleiași fărturi sacre, se găsește în Muzeul palatului ducal din Urbino. De altfel, prin vestimentar și stilizarea arhaică, convențională, a draperiei, prin atitudine, mișcare și expresie, Sf. Apollonia pare desprinsă dintr-o altă compoziție a lui Rafael, *Încoronarea Sf. Fecioare* de la Vatican, executată în 1503, în plină adolescență, la Perugia, în perioada de tranziție dintre epoca urbinată și cea florentină, amintind tipurile peruginești din *Înălțarea* de la Lyon și pe Sf. Nicodem din *Coborîrea de pe cruce* de la Pitti. La știința aceasta compozițională, pe care o constatăm în *Madona de Nerucci*, au contribuit, desigur, și sfaturile lui Pinturrichio de la Perugia, amplificate prin cunoașterea frescelor lui Giotto și Masaccio la Florența, după cum legile înnoitoare ale lui Fra Bartolomeo vor sprijini eliberarea sa de arhaisme, în concepția despre distribuirea și mișcarea volumelor.

Totuși, deși a învățat de la toți, de la trecut, și de la contemporani, cu acea sete de cunoaștere a marelui creator, cercetînd *Madona de Nerucci* și în genere lucrările epocii florentine și analizîndu-le în izvoarele lor, ajungem la concluzia că aporturile și reminiscențele rămîn în opera lui Rafael un simplu alfabet, un limbaj și nu o modalitate artistică, ilustrul urbinat conturîndu-și de timpuriu, cu o precoce maturitate, o viziune și o concepție întemeiată pe propriile sale legi și principii, cuceriri și experiențe, dominată de forța personalității sale, construind o operă puternică, susținută pe o arhitectură originală.

Astfel, grupul central din *Madona de Nerucci* este convingător rafaelesc nu numai prin caracterul și puritatea stilului, dar și prin întreaga reprezentare a scenei: compoziția, atitudinea și

---

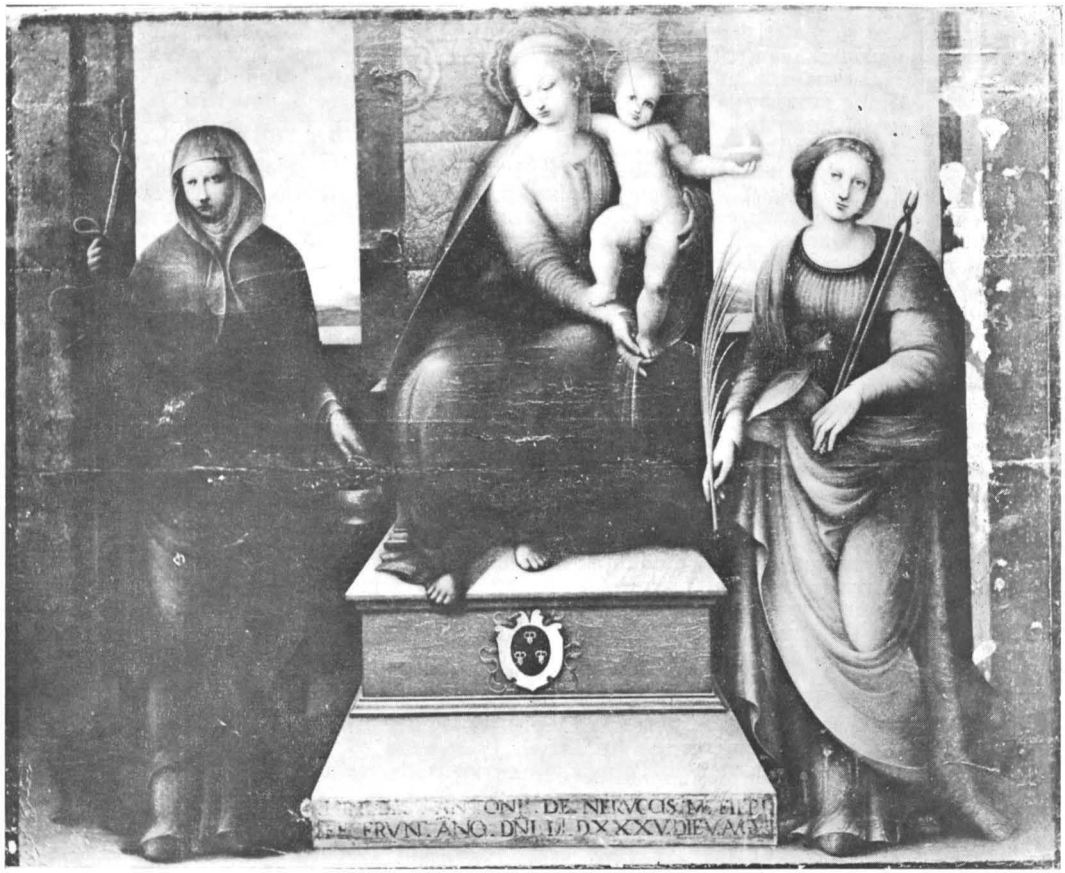
[4] Tot pe lemn, realizată între 1504–1505, 2,74/1,52, astăzi la National Gallery din Londra.

[5] A fost necesar să revizuiesc și iconografia acestui personaj, socotit greșit pînă la cercetările noastre, drept Sf. Ecaterina.

https://biblioteca-digitala.ro

mișcarea firească a personajelor, lipsite de convenționalismul cunoscut celorlalte două înfățișări, expresia specifică a figurilor, elementele ce o alcătuiesc — tron, brocartul fundal pe care sînt proiectate fățurile divine, aplicat asemănător ca în *Madona mănăstirii Sf. Anton* — în sfîrșit prin mijloacele de realizare, modelaj și stilizarea draperiei, perfecțiunea desenului, armonia paletei și mînuirea luminii.

Încadrarea compoziției este o altă versiune a aceleiași teme cunoscută în viziunea artistului și aplicată la icoanele de altar executate pentru mănăstirea Sf. Antoniu din Padova și biserica de'Servi din Perugia. Personajele sînt distribuite și în *Madona de Nerucci* pe același principiu al triunghiului, soluție sugerată de Leonardo întregii generații, amplificată de Rafael și integrată modalităților sale plastice.



Rafael Santi, Madona de Nerucci.

În spatele acestei spontane mînuiri a elementelor compoziției, descifrăm, în *Madona de Nerucci*, gîndirea care le coordonează, structurînd natura obiectivă și spațiul, organizînd suprafețele și volumele, dreptele și curbele, diagonale, pătrate și ovale, acest suport de scheme abstracte, grafice, nu prin contemplarea realității, ci prin reconstruirea lumii dinafară în lumina viziunii sale idealizante, purificînd și simplificînd frumusețea exterioară pe temeiul unor idei originale, geometrizante. Descoperim, în lucrare, amprenta lui Rafael în intuiția proporțiilor și a echilibrului, în disciplina cu care dispune mișcările și grupează personajele, repartizînd elementele compoziției după o ritmică, o cadență și o simetrie aproape muzicală, eufonică, ținînd seama în organizarea întregului de această euritmie geometrizantă a volumelor, întemeiată pe simplificare și esențial.

Tipologia și costumația, cadrul în care se desfășoară scena și peisajul regiunii, toate elemente în măsură să localizeze subiectul în spațiu, sînt în lucrarea discutată o împletire de reminiscențe sudate și supuse de geniul artistului.

https://biblioteca-digitala.ro

Inocentele fecioare, însumînd în concepția rafaelescă idealul său de frumusețe feminină, vrednic să întruchipeze făpturile divine, sînt niște nobile florentine, suave și grațioase, tot atît de profane pe cît de divine, palpitînd de viață și strălucind de spiritualizare.

Deși stilul și tratarea draperiei personajelor diferă, Madona cu mantia ei largă și fastuoasă peste o tunică din epocă, fiind executată în maniera artistului, pe care o descoperim și în alte lucrări din aceeași epocă [6], iar îmbrăcămintea Sf. Apollonia este de o stilizare mai rigidă, arhaizantă, ca și a Sf. Marta, modelajul formelor și unitatea cromatică dau omogenitate volumelor, le apropie și le unifică, imprimîndu-le, prin aceste căutări de formă, accente proprii, originale.

Cadrul în care se desfășoară tema, restrînsă în absida unei arhitecturi simple, amplifică atmosfera arhaică a compoziției. Tronul însă, care mobilează interiorul, situat între cel din *Madona mănăstirii Sf. Anton* și estrada dintr-o lucrare de mai tîrziu, *Madona cu peștele* [7], este de pur tip rafaelesc.

Gradarea planurilor prin mînuirea perspectivei, dispunerea luminii, perfecțiunea desenului și armonizarea cromatică, toate aceste mijloace artistice de un caracter rafaelesc, pe care le identificăm în *Madona de Nerucci*, în comparație cu alte lucrări, fac parte de asemenea din multi-

Madona de Nerucci – detaliu – grupul central.

Madona de Nerucci – detaliu – capul Madonei.

tudinea modalităților sale de expresie aplicate pentru integrarea diversității elementelor și unificarea compoziției sub semnul stilului său.

Numeroasele atribute pe care artistul le impune luminii în *Madona de Nerucci*, nu pentru a spori farmecul efectelor în sine, cît mai ales pentru a îmbogăți mijloacele sale de comunicare, îi sînt, de asemenea, specifice. În adevăr, lumina inundă subiectul din două surse diferite și, dirijată cu măiestrie, devine factor esențial în organizarea compoziției. Un fascicul de lumină celestă, strălucitoare, coborîtă de sus și proiectată pe grupul de mijloc, conturează tema și potențează farmecul episodului principal, învăluie și catifelează formele cu o pulbere argintie care descrește în intensitate și se stinge către limitele tabloului, întîlnindu-se pe parcurs cu lumina reală, venită dinafară prin ferestrele ce adîncesc perspectiva și decupează incisiv siluetele celor două personaje laterale, așezate simetric, cu spatele, pe acest contre-jour. Prin asemenea ingenioase procedee de folosire a luminii, marele artist precizează reliefurile și conturele, subliniază modelajul, mărește forța monumentală a volumelor și obține sugerarea așezării în spațiu a elementelor subiec-

[6] *Sf. Familie sub palmier*, pe pînză rotundă (diametru 1,02, executată între 1507–1508), Col. Bridgewater House, Londra, ș.a.

[7] Executată în 1513, pe pînză, 2,12/1,58, Muzeul Prado din Madrid.

https://biblioteca-digitala.ro

tului. Mai mult, încorporată în culoare, din care iradiază, variind gama tonurilor şi a umbrelor simbiotice, lumina susţine în lucrare ierarhia importanţei personajelor scenei prin gradarea intensităţii şi dispunerea clar-obscur-ului, sudînd prin mîngîierile sale dubla origine a viziunii pictorului, alimentată şi în *Madona de Nerucci* de fiorul vieţii şi puritatea divină şi intensificînd vraja irealului.

Descoperim, astfel, în *Madona de Nerucci* multitudinea procedeelor aplicate de acest artist lucid şi savant, şi, în genere, întreaga sa ştiinţă folosită pentru obţinerea efectelor plastice dorite. Desenul şi modelajul apar în toată splendoarea, artistul mînuind creioanele şi pensulele spontan, liber, dovedind a stăpîni, încă de atunci, în această perioadă de tinereţe în care se localizează lucrarea în discuţie, măiestria sa, însuşită printr-o pasionantă şi sîrguitoare experienţă. Desenul ferm urmăreşte şi în *Madona de Nerucci* forma cursiv, fără accidente sau întreruperi, dintr-o singură mişcare, cu desăvîrşita siguranţă a unui virtuos, rotunjind şi modelînd volumele, armonizînd suprafeţele şi purificînd liniile. Siguranţa şi spontaneitatea desenului său se întemeiază nu numai pe vocaţia şi pregătirea sa artistică, dar şi pe metoda sa de lucru, Rafael precedînd momentul realizării de studii şi căutări asidue pentru găsirea versiunii definitive a subiectului şi pentru cunoaşterea şi stăpînirea motivului. Cercetarea desenelor artistului, care

Madona de Nerucci — detaliu — Sf. Marta.

Madona de Nerucci, detaliu — Sf. Apollonia.

ne-au introdus în intimitatea stilului său de lucru, ne informează despre conştiinciozitatea acestor studii pregătitoare, numeroase atunci cînd s-au păstrat, dovedind scrupulul ostenelilor sale pentru a-şi însuşi, prin repetate exerciţii, tema propusă şi a ajunge la perfecţiune în stăpînirea formei.

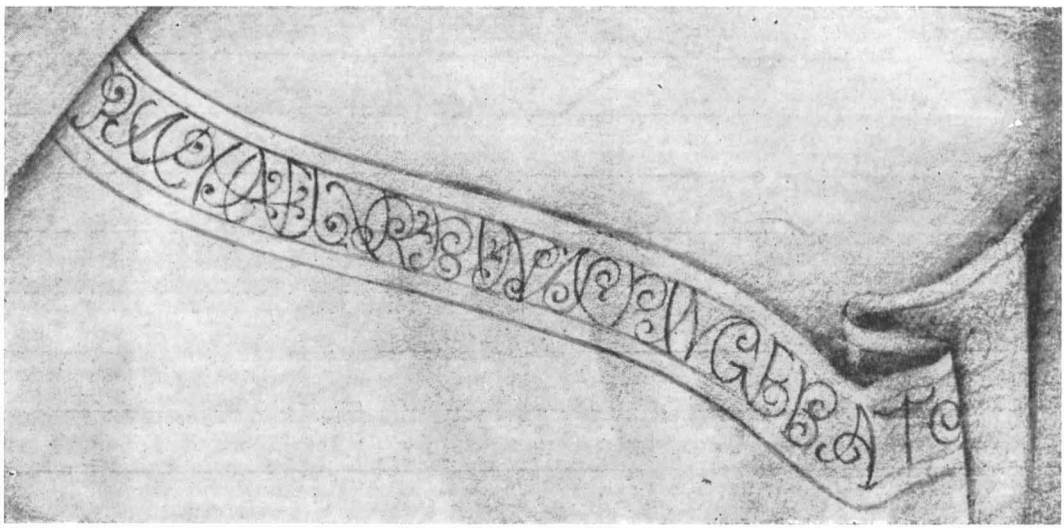
Dacă aceste merite, care definesc pe Rafael drept unul dintre marii desenatori ai lumii din toate timpurile, se conturează încă din aceste lucrări ale perioadei florentine, cromatica sa, cu toată originalitatea, mai reţine încă reminiscenţe dinafară. Ea constituie totuşi o altă amprentă a personalităţii lui Rafael, prin caracterele esenţiale ce le însumează şi sprijină localizarea lucrării în epoca florentină, chiar prin obîrşia elementelor străine ce le conţine.

Observăm în *Madona de Nerucci* tonurile grave din perioada florentină a artistului, estompate de lumina difuză a clar-obscur-ului, care armonizează antiteza dintre acorduri şi sugerează o uşoară atmosferă generală inspirată de Leonardo da Vinci, dominată însă de esenţialul rafaelesc. De o tonalitate caldă, culoarea este în această compoziţie o adevărată melodie cromatică obţinută prin armonia cîtorva game de bază, intense, dar lipsite de stridenţe şi registre înalte, diversificate prin umbre şi penumbre care le învăluie, favorizînd prin efectul aeric, vaporos, supranaturalul şi efuzia sentimentelor, traducerea intensităţii sale emoţionale. Totuşi, atenuarea

https://biblioteca-digitala.ro

atmosferei leonardeşti din această compoziţie, în comparaţie cu ceea ce am putut observa în alte opere [8] ne întăreşte ideea de a aşeza această Madonă cu sfinţi în finalul epocii florentine, cînd Rafael începe să se elibereze de dominaţia maeştrilor şi în culoare şi să se apropie de o cromatică a sa, în care introduce mai insistent caracteristice accente înflăcărate, ca roşul din tunica Madonei şi mantia Sf. Apollonia, deşi integrează în paleta sa brunul şi mai ales verdele oliv, moştenit de la Leonardo, ton intermediar de mare preţiozitate ce susţine şi încălzeşte armonia generală.

În scurt, cercetînd aceste mijloace de realizare ale lucrării în discuţie şi rezultatele obţinute, în contextul concepţiei, viziunii şi ideilor plastice ale marelui suveran al picturii care a fost Rafael, putem afirma despre *Madona de Nerucci* că se încadrează cu demnitate între operele artistului, ilustrînd elocvent dualismul umanismului său, prin desăvîrşita împletire dintre virtuţile serafice şi farmecul carnal, rezolvarea problemelor de compoziţie şi de armonie pe baza legilor matematice, principiul perfecţionării idealiste a învelişurilor materiei şi desfăşurarea efuziunii lirismului său. Asamblarea şi ritmica compoziţiei de o nobilă organizare şi simplitate, întemeiată pe geometrizarea schemelor lumii obiective, urmărind şi obţinînd efecte monumentale, tipurile şi expresiile personajelor, mişcările şi atitudinile lor învestite să comunice interiorizarea psihologică, poezia şi voluptatea acestor frumoase făpturi de o delicateţă suavă, exprimînd cu o reverie poetică o adîncă religiozitate, ardoarea şi pasionanta lor devoţiune, formele calde, rotunjite, estompate, învăluite de o lumină diafană dirijată cu subtilitate şi emanînd



Madona de Nerucci, detaliu — semnătura artistului.

un farmec misterios, idealizant, care potenţează supranaturalul, în sfîrşit, perfecţiunea desenului, originalitatea culorii şi a rapelurilor cromatice, sînt tot atîtea mărturii ale seducătorului artist consemnate în opera cercetată.

Madona de Nerucci ilustrează astfel, în mare parte, volumul trăsăturilor ce sintetizează această monumentală construcţie spirituală care a fost Rafael şi caracterizează sfîrşitul anilor de tinereţe din perioada florentină, în multitudinea preocupărilor şi idealurilor, demonstrînd nivelul şi mijloacele sale de realizare în specificul creaţiei unei epoci prestigioase din activitatea artistului şi evoluţia sa spre eliberare de sub influenţe, spre originalitate, spre perfecţiune.

În condiţiile acestor mărturii, semnătura compoziţiei, dispusă cu discreţie, sub forma unei decoraţiuni pe liziera bluzei Madonei, aplicată şi în alte multe dintre operele sale, confirmă concluziile studiilor stilistice şi tehnice. Textul cu numele autorului, RAPHAEL URBINAS PINGEBAT, redactat în latineşte, cît şi originalitatea semnăturii aparţin artistului. Observarea sudurii dintre cele două paste, a semnăturii şi a tabloului, care fac corp comun, certifică, pe lîngă analiză, autenticitatea iscăliturii, aşezată o dată cu executarea lucrării. Termenul « pingebat », introdus de Rafael în textul semnăturilor începînd din 1508, alături de acela de « pinxit »,

[8] « Sf. Familie » de la Kunsthistorisches Museum din Viena ş.a.

https://biblioteca-digitala.ro

este încă un argument, pe lîngă cele arătate, în sprijinul afirmațiilor noastre, care localizează această Madonă cu sfinți în epoca petrecută de Santi la Florența și anume în sfîrșitul perioadei.

Jos, sub inscripția de pe ultima treaptă a tronului pe care e așezat jilțul Madonei, la mijloc, se mai găsesc două inițiale, simple, A.M., tot vechi, un fel de marcă de atelier scrisă discret, cu negru și aplicată acolo cu modestie, probabil de meșterul caligraf, în 1535. Această semnătură, cît și cea a primului său restaurator, din secolul XIX, reprezentînd momente din istoricul lucrării, sînt probe despre importanța care s-a acordat tabloului în trecerea sa prin secole.

BIBLIOGRAFIE

Quatremère de Quincy, *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, 1814, Paris, 2e éd. 1835.
L. Pungileoni, *Elogio storico di Giovanni Santi*, Urbino, 1822.
L. Pungileoni, *Elogio storico di Raffaello Santi*, Urbino, 1829 et 1831.
E. Delacroix, *Raphaël*, Revue de Paris, 1830.
L. Pungileoni, *Elogio storico di Timoteo Viti*, Urbino, 1835.
Passavant, *Raffael von Urbino und sein Vater Giovanni Santi*, Leipzig, 1839–1853, 3 vol., trad. française par Paul Lacroix, Paris 1860.
E. Muntz, *Raphaël, sa vie, son œuvre, son temps*, Paris, 1861, 2e éd. 1900.
Gruyer, *Raphaël et l'antiquité*, 2 vol., *Essai sur les fresques de Raphaël*, 2 vol., *Les Vierges de Raphaël*, 3 vol., *Raphaël peintre de portraits*, 2 vol., Paris, 1864–1881.
H. Taine, *Voyage en Italie*, Paris, 1866, 2 vol.
H. Taine, *Philosophie de l'Art en Italie*, Paris, 1868.
P. Mantz, *Les chefs d'œuvres de la peinture italienne*, Paris, 1870.
A. Springer, *Raffael und Michelangelo*, Leipzig, 1878.
H. Wöllflin, *Raffael als Madonen Maler*, Das Museum, 1897, I, 69.
G. Lafenestre, *La peinture italienne*, 2 vol., Paris, f.d.
G. Carlotti, *Le opere di Leonardo, Bramante e Raffaello*, Milan, 1905.
L. Gillet, *Raphaël*, Collection des Maîtres de l'Art, Paris, 1908.
Raphaël, L'œuvre du maître, ouvrage illustré de 275 gravures, Hachette, Paris, 1909.
A. Venturi, *Il primo maestro di Raffaello*, L'Arte, 1911.
A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, tom. VII, 2e Milano, 1913, ed. IX, Milano 1926.
A. Venturi, *Disegni di Raffaello avanti la venuta in Roma*, L'Arte, 1916.
A. Venturi, *L'atmosfera artistica umbra all'arrivo di Raffaello a Perugia*, L'Arte, 1917.
A. Venturi, *La Madone, représentation de la Vierge dans l'art italien*, traduit de l'italien par Bertoletti, Paris, f.d.
O. Fischer, *Raphaels Zeichnungen*, 4 vol. și Culegere de planșe, 8 vol., 1913–1941, Berlin.
A. Venturi, con aggiornamenti di L. Venturi, *Raffaello*, Urbino, 1920, Milano, Verona, 1935, Milano 1952.
A. Jahn Rusconi, *Les dessins de Raphaël à Florence*, Les Arts, 1924, Paris.
Élie Faure, *Histoire de l'art*, vol. 3, Paris, 1924.
H. Focillon, *Raphaël*, Collection des Maîtres anciens et modernes, Paris, 1924.
C. Mauclair, *Leonard dé Vinci*, Collection des Maîtres anciens et modernes, Paris, f.d.
Giorgio Vasari, *Le vite dei più celebri pittori, scultori e architetti*, ed. 4, con note, Firenze, 1937.
L. Serra, *Raffaello*, Torino, 1941.
S. Ortolani, *Raffaello*, Bergamo, 1942, 1946, 1948.
E. Carli, *Raffaelo*, Milano-Firenze, 1951.
W. Suida, *Raphael*, Londra, 1951.
R. Longhi, *Percorso di Raffaello giovine*, în «Paragone», Firenze, 1955.
A. Venturi, *Voce «Raffaello»*, în Enciclopedia italiana, vol. XXVIII, Milano, 1935.
C. Volpi, *Due questioni raffaellesche*, în «Paragone», 1956.
Tutta la Pittura di Raffaello, Rizzoli Editore, Milano, 1956.
A. Alexendre, *Histoire populaire de la peinture*, École italienne, Paris, f.d.
E. Carli, *Pittura italiana*, tom. III, Il *Cinquecento*, Milano, 1960.
Giorgio Vasari, *Viețile pictorilor, sculptorilor și arhitecților*, București, 1962, traducere de Ștefan Crudu.
Vasile Florea, *Antologie de texte, reproduceri și cronologie*, București, 1967.

RÉSUMÉ

Dr. Lucia Dracopol-Ispir présente dans cette étude, les raisons d'ordre stylistique et technique sur lesquelles elle s'appuie dans l'identification d'une icône destinée à un rétable du XV-e siècle, intitulée par la chercheuse La *La Madone de Nerucci*, d'après le nom de son donateur, œuvre découverte en 1943 à Bucarest et attribuée jusqu'àlors à Leonard de Vinci. L'auteur vient de constater que l'œuvre appartient à Raphaël, par une analyse minutieuse de son style et des nombreux éléments spécifiques appliqués dans la composition. La présence de la contribution du Pérugin et surtout l'atténuation de l'influence de Léonard, favorisent la localisation de l'œuvre à la fin de la periode florentine, quand Raphaël avait commencé à sa libérer des maîtres et à définir la limite de leurs apports dans la construction de sa personnalité artistique.

Ces conclusions ont fait l'objet d'un exposé présenté à l'Académie Raphaël d'Urbino, en 1968, ainsi que d'une conférence publique, sous les auspices de cette même Académie, dans l'amphitéâthre de l'Université de cette ancienne cîté italienne.

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BRĂESCU (1883—1950)

GRAȚIAN JUCAN

Originar din nordul Bucovinei (Țureni), Constantin Brăescu s-a născut în 1883; a urmat școala primară în satul natal, a frecventat apoi cursurile școlii normale din Cernăuți, iar după absolvire a ocupat posturi de învățător la multe școli din partea de munte a județului Suceava. În satele respective, a depus mari eforturi pentru temeinica pregătire instructivă și educativă a elevilor săi și pentru ridicarea unor clădiri noi de școală, care să asigure pregătirea intelectuală a elevilor, dar în care să învețe și diferite meserii.

A urmat cursuri de perfecționare în domeniul lucrului manual la Viena și în țară, la Brașov, Sf. Gheorghe și Cîmpulung Muscel. În acest domeniu a funcționat o vreme și ca inspector școlar pentru îndrumarea lucrului manual în școli.

În contact permanent cu sătenii, văzînd cum se pierd tradițiile locale, minunata artă țărănească, i s-a înfiripat gîndul culegerii folclorului și a înființării unui muzeu.

În timpul liber, descifra cu sîrguință episoade din viața materială și culturală din trecutul Cîmpulungului Moldovenesc, strîngînd cu migală obiecte rare. Avea o înclinație deosebită pentru sculptură și beletristică; înzestrat cu un fin simț artistic a cules frumoase producții folclorice. În acest fel Constantin Brăescu duce mai departe efortul unei întregi generații, căreia îi aparținea și Ion Ștefureac, de a înființa un muzeu la Cîmpulung Moldovenesc, muzeu ce a luat ființă în 1936 și pe care l-a condus pînă în 1950, strîngînd o colecție de obiecte etnografice și de artă populară, bogată și variată, care s-a contopit cu aceea a lui Ștefureac, și care a constituit fondul principal de obiecte al muzeului actual. În 1950 muzeul număra peste 1 200 exponate, prilej de mîndrie pentru toți cîmpulungenii.

Din exponatele cu totul excepționale ale muzeului, se remarcă carul de lemn, care a fost achiziționat și reconstituit de el din piese vechi, patul țărănesc, hreabănele de cules afine și cele de scărmănat lîna, obiecte de uz casnic, piese de port etc. Brăescu mai era pasionat de numismatică și a alcătuit o interesantă colecție de vechi monede care au circulat în țara noastră.

Muncitor chibzuit și colecționar neobosit, Constantin Brăescu, în decursul activității lui profesionale și cetățenești, a adus reale contribuții muzeisticii românești. Alcătuind colecții reprezentative de mobilier și obiecte casnice țărănești, arme și ustensile de vînătoare, numismatică, icoane și obiecte de cult, podoabe și bijuterii, ouă încondeiate etc., el a urmărit cu perseverență punerea în valoare a unui prețios material care aparține patrimoniului etnografic și istoric din nordul țării.

Prin activitatea lui Constantin Brăescu s-a valorificat un bogat material muzeistic, care este astăzi folosit în educarea cetățenilor în spiritul înțelegerii și a dragostei față de valorile materiale și spirituale ale trecutului nostru istoric.

https://biblioteca-digitala.ro

VITOLD ROLA PIEKARSKI

VICTORIA POPOVICI

Au trecut mai bine de şapte decenii de cînd un mic grup de intelectuali entuziaşti au concentrat în jurul lor, la Tîrgu Jiu şi în satele gorjene, o nobilă activitate de valorificare a creaţiei culturale şi artistice a Gorjului.

În această mişcare, Vitold Rola Piekarski a avut o însemnată contribuţie, ceea ce ne îndreptăţeşte să-i consacrăm acest articol.

Polonez de origine, el a venit în România pe la 1887, stabilindu-se mai întîi la Bucureşti. Şi-a găsit aici o nouă patrie, pe care o iubea din toată inima şi pentru care şi-ar fi dat şi viaţa [1].

Piekarski s-a născut la Smolensk, pe Nipru, în anul 1857. Tatăl său se trăgea din Silezia germană, din oraşul Piekari.

Şi-a făcut studiile la Varşovia şi Cracovia. La 1879 a fost arestat, împreună cu mai mulţi studenţi polonezi din Rusia, de autorităţile austriece, pentru « tulburarea ordinei publice », acuzaţie al cărei substrat era activitatea acestor tineri patrioţi pentru ruperea Galiţiei de Austria.

Nevoit să plece din ţară, a urmat la Universitatea din Geneva — iar de la 1881 la cea din Zürich — cursuri de filozofie, istoria literaturii şi culturii, geografie, economie naţională şi ştiinţele naturale.

La Geneva a redactat singur, timp de un an, revista bisăptămînală « Aurora », organ social, publicînd în acelaşi timp multe broşuri de propagandă socialistă şi naţionalistă poloneză. În 1883 a plecat la Paris, unde a lucrat cu pricepere la biroul de cartografiere al lui Parquet. În 1885 îl găsim în Bulgaria, la Sofia, desfăşurînd o bogată activitate politică şi publicistică. Luptele politice devenind prea pătimaşe în Bulgaria, Piekarski, a cărui activitate politică era notorie, fu expulzat împreună cu familia.

Astfel ajunse în România (1887).

Pentru a-şi putea asigura existenţa, în Bucureşti, Piekarski a desenat ilustraţii pentru reviste umoristice ca « Ghiţă-Berbecu », editată de fraţii Bacalbaşa, « Caşcavalul » lui Speranţia, « Tocila » lui Stamatin (1890—1892), « Moş Teacă » (1895—1898), « Adevărul ilustrat », « Lumea nouă ».

În martie 1891, Piekarski fu numit profesor de desen la gimnaziul din Slatina. Aici a cunoscut şi pe Iuliu Moisil cu care s-a împrietenit.

Mutîndu-se la Tîrgu Jiu, a ocupat între anii 1892—1895, catedra de desen de la gimnaziul Tudor Vladimirescu.

[1] Iuliu Moisil, *Vitold Rola Piekarski*. Extras din „Arhivele Olteniei" nr. 27, 1926, p. 3.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

El a legat prietenie strînsă cu Alexandru Ştefulescu, directorul şcolii primare şi cu alţi profesori şi oameni de cultură din localitate.

A însoţit pe Alexandru Ştefulescu şi pe Iuliu Moisil — care între timp s-a transferat şi el la Tg. Jiu — în numeroasele lor excursii prin ţinutul pitoresc al Gorjului. A ajutat pe Ştefulescu la descifrarea a o mulţime de inscripţii şi hrisoave slavoneşti. I-a fost un bun sfătuitor, informator şi ajutor în studiile sale istorice asupra Gorjului.

La 1894 s-a înfiinţat Muzeul Gorjului. « *Atunci am început să explorăm noi, cei patru muzeişti* (Alex. Ştefulescu, Iuliu Moisil, inginerul Aurel Diaconovici şi V. Rola Piekarski), *judeţul Gorjului şi a început să se publice lucrări frumoase cu colaborarea ştiinţifică şi artistică a lui Piekarski* »[2].

În acest muzeu au fost depuse multe şi interesante obiecte istorice, arheologice, de artă naţională, adunate din ţinutul Gorjului. Între exponate a fost şi o colecţie de ouă încondeiate. Desenele de pe aceste ouă, precum şi alte motive populare româneşti, le-a folosit Piekarski în lucrările sale artistice, le-a aplicat la copertele de cărţi.

« *Aici în Gorj,* — spune Iuliu Moisil, în amintirile sale despre Muzeul Gorjului şi în articolul dedicat lui Rola Piekarski —, *s-au aplicat aceste motive mai întîi şi anume, la unele cărţi şi reviste ieşite din tipo-litografia lui Miloşescu, precum şi la adrese artistice, iar mai tîrziu la foarte multe cărţi din editura « Minerva » Bucureşti, care angajase pe Piekarski cu executarea lucrărilor artistice necesare artelor grafice. Piekarski este deci cel care a românizat copertele, aplicîndu-le motive româneşti* »[3].

La revista satirică « Ardealul » din Tg. Jiu, s-a dovedit un mare şi iscusit caricaturist. Răsfoind aceste reviste şi astăzi, după noianul anilor ce s-au scurs, te izbeşte îndrăzneala compoziţiei, noutatea coloritului. « *Era un foarte talentat pictor decorativ* » scrie N. Iorga. « *Foile lui de titlu în culori tari şi linii aspre nu erau lipsite de un deosebit simţ al împodobirii. Casa de editură « Minerva » îi datoreşte mult. Desemnurile lui Piekarski au chemat publicul la cetirea cărţilor noastre.*

Acest ciudat pribeag polon, adăpostit la noi, rău îmbrăcat, stîngaciu, milogitor la înfăţişare, trăind cea mai sărăcăcioasă viaţă de boem, era de mirare cîte le ştia! Şi cu cît simţ înţelegea lucrurile noastre! [4]. »

Piekarski avea de gînd să facă şi alfabete româneşti, după literele ornate ale vechilor noastre hrisoave, manuscrise. Lipsa de bani şi de timp l-a împiedicat la înfăptuirea acestora. Totuşi a introdus în cărţile tipărite la « Minerva » multe antete iniţiale, etc.

În activitatea şcolii ceramice de la Tg. Jiu, Piekarski a avut un rol important, a fost animatorul ei artistic.

Un merit deosebit al întregii mişcări artistice de la Tg. Jiu a constat în valorificarea artei noastre populare.

Şcoala ceramică din Tîrgu Jiu, între anii 1900—1905, a avut o activitate bogată, sub direcţia profesorului Iuliu Moisil, care preda şi tehnologia ceramică.

Îndrăzneaţă şi extrem de interesantă la ceramica ieşită din această şcoală este aplicarea motivelor de pe ouă la ceramica artistică. Multe idei în aplicarea motivelor româneşti pe ceramică au fost sugerate şi realizate de Rola Piekarski.

Lucrarea, excepţional de frumos reprezentată grafic, « Arta decorativă în ceramica românească » a lui Iuliu Moisil, cu 154 desene şi ilustraţii colorate şi în negru, şi 56 tabele [5], expune rezultatele mişcării artistice din şcoala ceramică de la Tîrgu Jiu.

Institutul de arte grafice al lui Miloşescu din Tg. Jiu, « Minerva » din Bucureşti, îi datorează succesul lor editorial.

S-a bucurat de aprecierea doctorului C.I. Istrati. A ilustrat cu mult simţ artistic, după vechi stampe franceze, lucrarea acestuia « Centenarul lui Lavoisier » sărbătorit în 1894.

De la 1906 se stabileşte în Bucureşti, unde lucrează cu rîvnă pentru Institutul de arte grafice « Minerva ».

Moare la 21 octombrie 1909 în Ospiciul de la Pantelimon, sărac şi uitat de toţi. A fost înmormîntat la Mănăstirea Cernica.

Piekarski a fost un entuziast mereu neastîmpărat din tinereţe. Nemulţumit de starea de lucruri din patria sa, dîrz şi vajnic luptător pentru dreptate în ţara sa adoptivă, el era un visător, un utopist.

Vitold Rola Piekarski a fost un om ciudat. Fire de boem, multilateral format, iniţiat în diverse discipline şi cunoscător a mai multor limbi, rătăcitor pe pămîntul nostru, s-a contopit cu el, cu năzuinţele patriei lui adoptive. Viaţa lui a fost închinată muncii, frumosului şi binelui obştesc.

---

[2] Iuliu Moisil, *op. cit.*, p. 6 şi următoarele.
Vezi şi Iuliu Moisil, *Muzeul Gorjului. Note şi amintiri.* „Arhivele Olteniei", 1926, an. V, p. 9—19.
[3] Iuliu Moisil. *Vitold Rola Piekarski.*
[4] N. Iorga, *Oameni care au fost*, p. 359.

[5] I. Moisil, « Arta decorativă în ceramica românească », f.a., f.loc., ed. Marvan, 38, file text + 56 tabele.

https://biblioteca-digitala.ro

AMENAJAREA GENERALĂ A SĂLILOR DE EXPUNERE DIN MUZEE

Arh. OCTAVIAN VIOREL CIUPITU

În studiul amenajării generale a sălilor de expunere în muzee, trebuie pornit de la ideea că muzeele sînt instituții în care se colecționează, se conservă și se etalează obiecte clasate pe categorii, în vederea îmbogățirii cunoștințelor științifice, tehnice, artistice, social-politice ale vizitatorilor, prin vizionare directă sau experimentarea obiectelor expuse.

Amenajarea generală a sălilor de expunere trebuie să permită ca obiectele să fie păstrate într-un mediu optim, iar publicului și cercetătorilor să le fie prezentate în cele mai bune condiții de vizionare și examinare. De asemenea trebuie să reflecte prin tratare, prin rezolvarea detaliilor, prin natura materialelor folosite, caracterul de permanență al muzeelor.

Pentru a putea înțelege locul pe care îl ocupă sălile de expunere în economia unui muzeu, trebuie mai întîi să analizăm problemele ce se pun în compoziția de ansamblu a unui asemenea program precum și factorii ce o determină.

Compoziția de ansamblu. Compoziția de ansamblu a unui muzeu, rezolvarea funcțională a spațiilor și conexiunilor dintre ele (în cazul unui muzeu amenajat într-o clădire proiectată special cu acest program) sau distribuirea spațiilor (pentru un muzeu amenajat într-o clădire existentă care la început a avut o altă funcțiune, de cele mai multe ori fiind vorba de clădiri declarate monument istoric — cazul cel mai frecvent în practica muzeistică în România), trebuie să se supună mai multor condiții (generate de stările de fapt) și mai multor principii de proiectare, care țin de însăși arta compoziției.

În compoziția de ansamblu trebuie să se țină seama de necesitățile impuse de program, respectiv de tematica muzeului studiat. Acest lucru se referă la organizarea muzeului, la specificul secțiilor ce alcătuiesc acest muzeu, la repartizarea suprafețelor utile necesare expunerii precum și la particularitățile impuse de specificul muzeului (un muzeu de istorie poate avea și lapidarium care poate fi și în aer liber sau mixt ca la muzeele de istorie din Cluj, Deva, Constanța; un muzeu etnografic poate fi răspîndit pe un teren vast cu amenajări hidrotehnice speciale ca Muzeul satului din București sau Muzeul etnografic din Sibiu; un muzeu de științe naturale poate avea o volieră, ca Muzeul de științe naturale din Focșani etc.) (schița 1). Trebuie ținut seama în continuare de principiile de circulație care cer organizarea unui parcurs rațional al vizitatorilor prin toate spațiile destinate unui muzeu, în sensul normal de vizitare (de la stînga spre dreapta și de sus în jos), evitîndu-se intersectarea fluxurilor de vizitatori între ele, precum și intersectarea fluxurilor de vizitatori cu circulațiile de serviciu (schița 2).

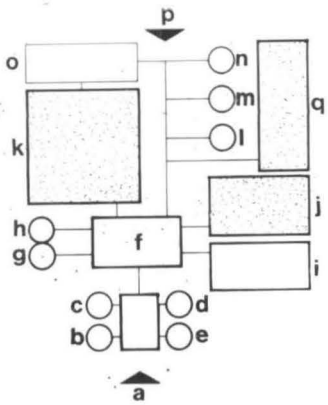
Trebuie urmărit ca toate fluxurile de vizitatori să fie obligate să urmărească filiera portar-garderobă-săli de expunere-garderobă-portar și ca să existe un singur acces controlat.

Rezolvarea unui program de muzeu cu mai multe secții să se facă permițînd parcurgerea independentă a fiecărei secții în așa fel încît după vizionarea ei, publicul să se găsească din nou în hol sau într-o circulație verticală ce este legată direct la holul muzeului. Astfel se obține o bună legătură a tuturor secțiilor muzeului între ele și cu intrarea, cît și realizarea posibilității ca vizitatorul să poată reveni doar la o anumită secție, sau să-și întrerupă vizita într-o anumită secție, fără a fi obligat pentru ieșire să le parcurgă și pe celelalte. În acest caz, vizionarea unei secții începe și se termină în hol sau în circulația verticală ce este legată la hol (schița 3).

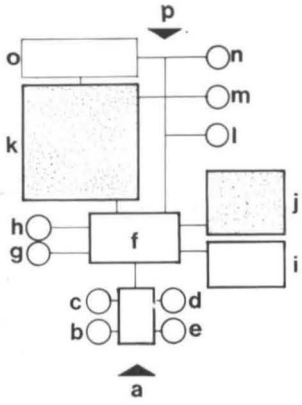
Nu trebuie neglijate principiile de bună prezentare, luminare și protejare a obiectelor, acestea fiind însăși natura rațiunii de a exista a muzeului în cauză. Cerințele concrete ale acestor principii influențează hotărît compoziția de ansamblu.

▶

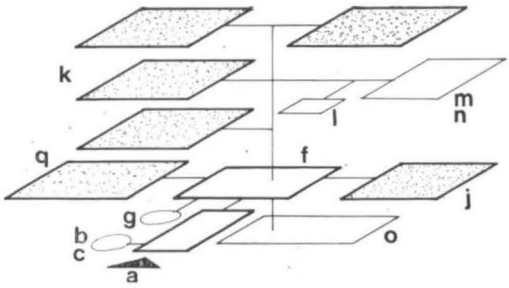
https://biblioteca-digitala.ro



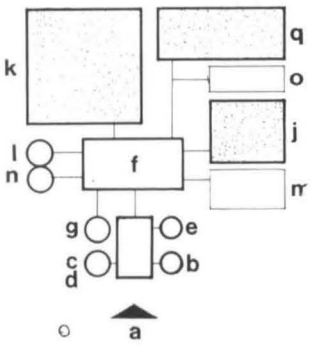
Schița 1. Muzeu județean fără lapidarium.



Schița 2. Muzeu județean cu lapidarium.

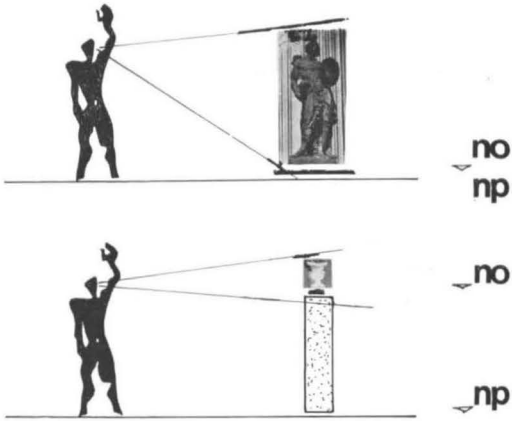


Schița 3. Schema distribuției verticale a secțiilor unui muzeu.

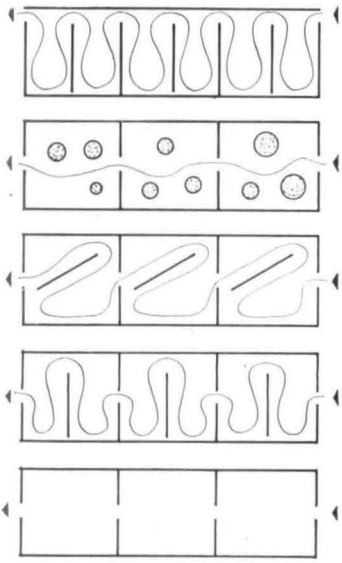


Schița 4. Muzeu orășenesc sau comunal cu lapidarium.

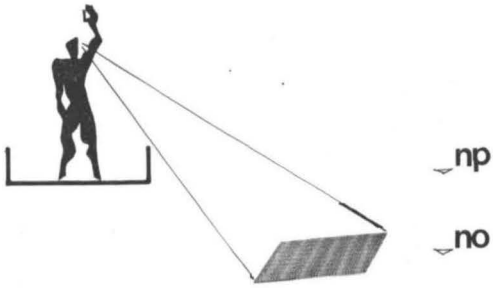
Pentru schițele 1, 2, 3, 4:
a — intrare principală + vestibul
b — portar
c — bilete
d — cataloage
e — informații
f — hol
g — vestiar-garderobă
h — bufet
i — sală conferințe
j — expunere temporară
k — săli expunere
l — anexe
m — laboratoare
n — administrație
o — depozit + săli studiu
p — intrare secundară
q — lapidarium

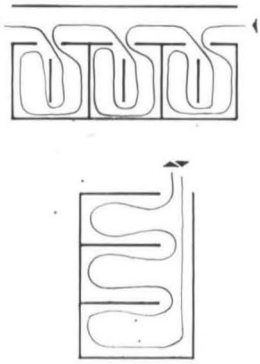


Schița 5. Poziția nivelului obiectului (NO) față de nivelul pardoselii (NP).

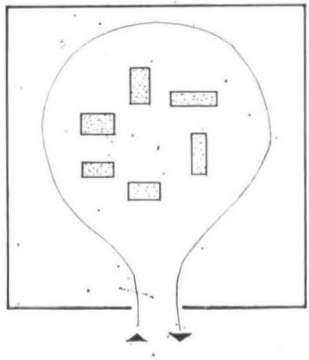


Schița 6. Rezolvarea unor săli în anfiladă cu realizarea unui flux continuu.



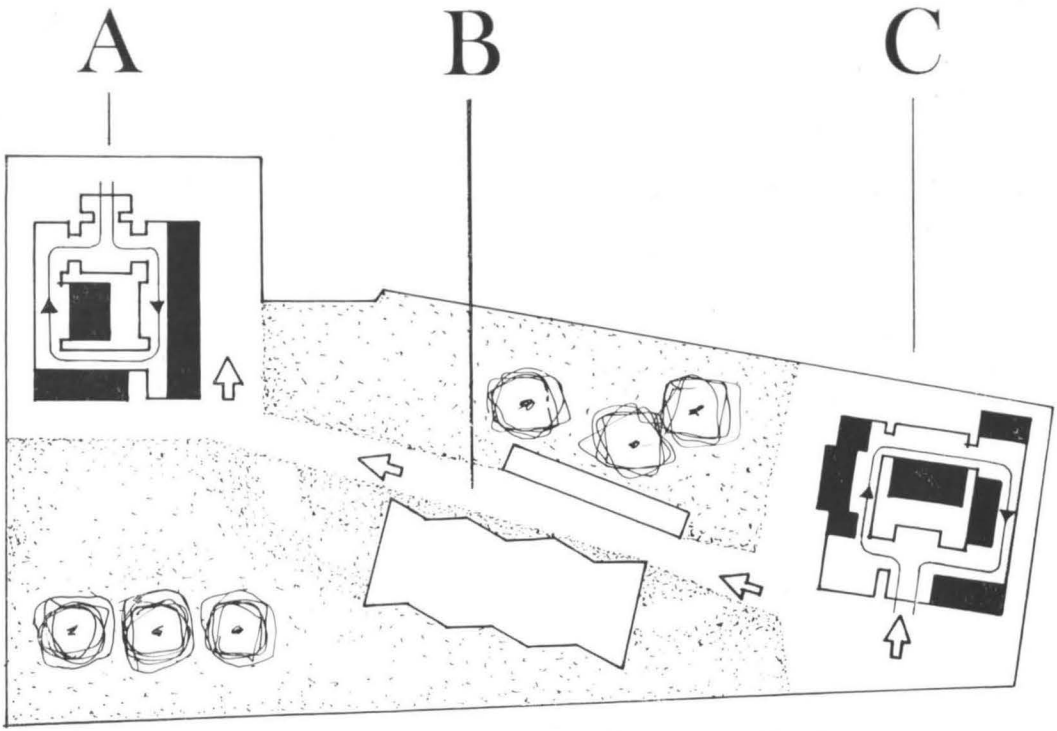


Schița 7. Distribuția perimetrală a obiectelor.



Schița 8. Distribuția centrală a obiectelor.

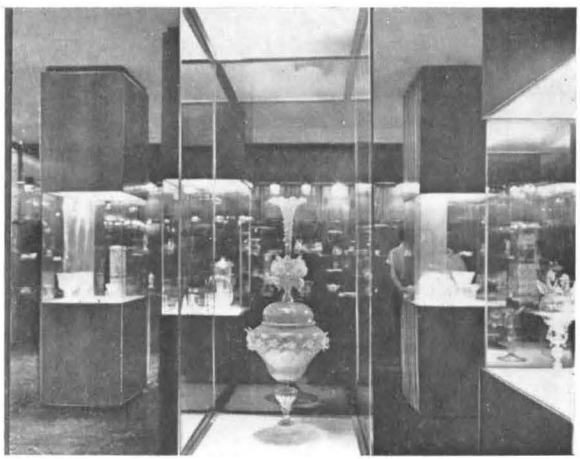
https://biblioteca-digitala.ro



Plan de ansamblu al Muzeului științelor naturii, Focșani (A, C — săli de expunere; B — volieră; cu negru sînt marcate dioramele).

1

2



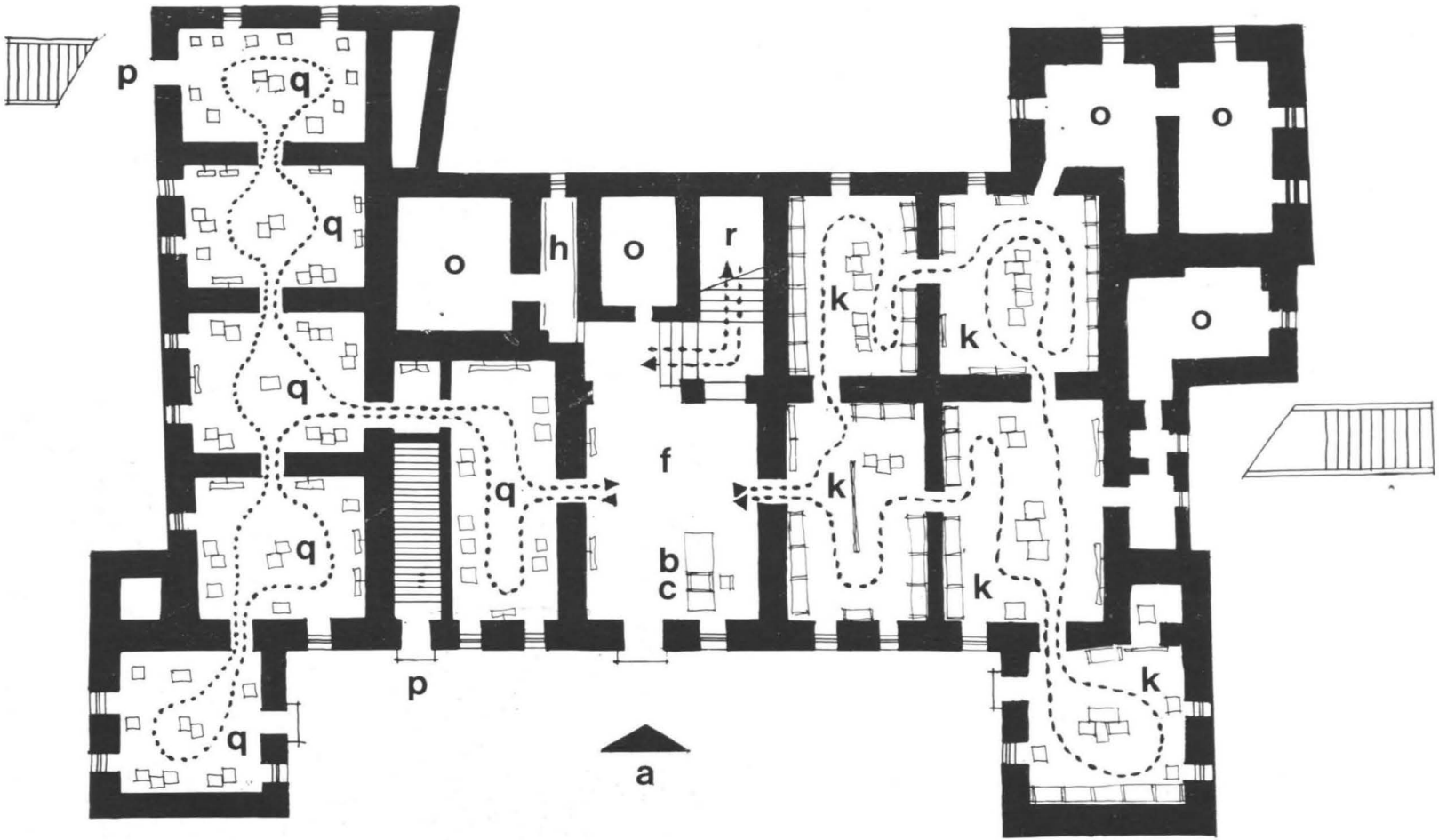
3

1. Muzeul științelor naturii, Focșani.

2. Muzeul de istorie, Cluj (secția de istorie modernă).

3. Secția de artă decorativă — Sinaia.

https://biblioteca-digitala.ro



Plan parter Muzeul de istorie veche Deva: (proiect de amenajare)

a — intrare principală
b, c — portar bilete
f — hol
h — vestiar, garderobă
k — săli de expunere
o — depozit
p — intrare secundară
g — lapidarium
r — circulație verticală de legătură cu sălile de expunere de la etaj.

https://biblioteca-digitala.ro

De asemenea, efectele de estetică să fie legate de exprimarea adecvată a destinației, în evidențierea caracterului programului propus (un caracter trebuie să aibă un muzeu tehnic, un alt caracter trebuie să aibă un muzeu de artă, spre exemplu). Aceste lucruri influențează în alegerea clădirii care urmează să adăpostească un muzeu, precum și asupra repartizării tematice a spațiului din clădire. În cazul în care funcția inițială a clădirii nu corespunde tematicii muzeului pe care îl adăpostește, apar necesare o seamă de modificări și amenajări ale clădirii care să permită rezolvarea în bune condiții a programului fixat (schița 4).

Un exemplu pozitiv în această privință îl formează Muzeul de științele naturii din Focșani (E. Strausser, M. Stelea, arhitecți, I.S. Decorativa, 1966—1968). Adăpostirea acestui muzeu într-o clădire a cărei distribuție spațială nu corespundea cu programul de rezolvat și nici nu prezenta calități estetice deosebite, a cerut o laborioasă muncă de reprofilare care să permită realizarea unui muzeu de înaltă ținută științifică și prezentare muzeală (plan și foto-1 — Muzeul de șt. naturii, Focșani).

O problemă similară s-a pus pentru secția de istorie modernă, a Muzeului de istorie din Cluj (E. Strausser, O.V. Ciupitu, arhitecți, I.S. Decorativa, 1968). Spațiul destinat realizării sălii de expunere era de astă dată o sală fără nici un fel de calități plastice, destinată inițial, în deceniul 3 al acestui secol, amenajării unui atelier de războaie de țesut. A trebuit imaginat un sistem de panouri-vitrină continuu, cu posibilități de manevrare printr-un coridor de serviciu perimetral, care să adăpostească materialul tematic — un mare număr de tipărituri și fotografii (foto-2). Organizarea internă a spațiului a dus la o compartimentare realizată din dispunerea vitrinelor și a podiumurilor, rezultînd o circulație obligată, simplă, clară, fără intersecții sau întoarceri. Plafonul general de lumină artificială rezolvă iluminarea constantă și uniformă a întregii pardoseli a spațiului utilizat. O izbutită realizare tehnică a casetelor de aluminiu ale plafonului dau o vibrație și un caracter cu totul special ambianței.

★

Vorbind despre amenajarea generală a sălilor de expunere, trebuie avute în vedere următoarele probleme: punerea în valoare a obiectelor, dimensionarea spațiilor de expunere precum și luminarea sălilor și a obiectelor.

Punerea în valoare a obiectelor. Punerea în valoare a obiectelor este condiționată de poziția în sală și luminarea obiectelor, precum și de poziția vizitatorilor față de obiecte.

Să analizăm poziția obiectelor față de sensurile principale: vertical și orizontal. În sens vertical, poziția obiectelor poate fi determinată în funcție de suprafața pardoselii: la nivelul pardoselii (mobilier, obiecte grele de lapidarium etc.), deasupra nivelului pardoselii (totalitatea obiectelor de mici dimensiuni), sau sub nivelul pardoselii (în cazul circulațiilor pe căi suspendate, ex. Edificiul cu mozaic Constanța). Alegerea uneia dintre aceste poziții este comandată de dimensiunile obiectului și de zona cea mai interesantă de cercetat, (schița 5 și foto-3, Muzeul de artă decorativă, Sinaia).

În sens orizontal, distribuția obiectelor poate fi periferică (ca în cazul Muzeului de științele naturii Focșani-diorame), avînd circulația centrală; pot fi distribuite central, avînd circulația periferică (caz întîlnit mai ales la muzeele de sculptură, permițînd o vizibilitate din toate direcțiile); o distribuire mixtă a obiectelor, în care unele obiecte sînt etalate periferic, iar altele central — schițele 6,7,8). În acest caz, obiectele dispuse central permit dirijarea circulației, asigurarea unui flux continuu de vizitare, fără reveniri sau intersecții (plan — Muzeul de istorie veche Deva — proiect).

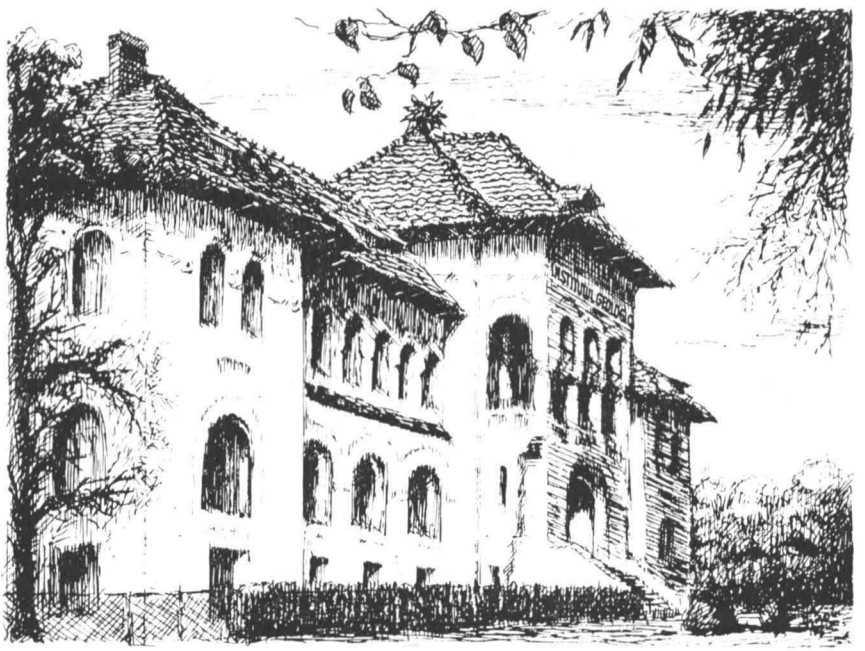
Poziția vizitatorilor este comandată de către unghiul vizual normal sub care este privit obiectul stînd în picioare sau pe scaun (obiecte în vitrine, mobilier, tablouri etc.), plecat înainte (cînd obiectul este dispus sub nivelul pardoselii) sau plecat pe spate (exemplu: planetarium).

Obiectul poate fi privit cu ochiul liber sau se poate imagina un dispozitiv cu lupă fixă sau manevrabilă pentru obiecte sau detalii foarte mici.

https://biblioteca-digitala.ro

COLECŢIILE ŞTIINŢIFICE ALE INSTITUTULUI GEOLOGIC — STRUCTURĂ ŞI ORGANIZARE

Dr. ALEXANDRU SEMAKA



Institutul geologic din Bucureşti, Şos. Kiseleff, 2, unde se găsesc adăpostite colecţiile.

În anul 1906—1907, Institutul geologic, nou înfiinţat, a fost instalat într-o monumentală clădire în stil românesc, în care, de la bun început, a fost rezervată o sală pentru a adăposti, în condiţii de păstrare şi expunere optime, acele materiale geologice ce urmau să constituie, cu timpul, micul « Muzeu » al institutului. Se impusese necesitatea asigurării — în acest fel — a unui adăpost pentru materiale preţioase, materiale care pînă la înfiinţarea Institutului geologic ajungeau fie în laboratoarele Universităţii din Bucureşti (sau Iaşi), fie — în mai mică măsură — la Muzeul « Gr. Antipa ». Şi calea Universităţii a fost — inerent — o cale a distrugerii sigure prin folosirea materialelor la lucrări practice cu studenţii. În felul acesta, din colecţiile marilor înaintaşi ai geologiei româneşti, deosebit de importante din punct de vedere ştiinţific şi mai ales istoric, s-au distrus multe piese valoroase.

La Institutul geologic exista, în sfîrşit, condiţia minimă de spaţiu, unde se putea asigura păstrarea « documentelor primare », pentru cunoaşterea geologică a ţării: roci, fosile,

▶

https://biblioteca-digitala.ro

minereuri, minerale. Cea mai mare parte a acestor materiale a provenit din activitatea de cercetare (pe teren) a personalului ştiinţific al Institutului geologic; dar şi numeroase întreprinderi din ţînăra noastră industrie minieră (petrol, minerit, cariere) au donat aici piese răzleţe sau colecţii întregi. Pe de altă parte, multe persoane particulare au donat sau vîndut Institutului geologic colecţiile lor.

În felul acesta s-a adunat în decursul anilor un extrem de bogat material, cele mai preţioase piese făcînd parte din colecţiile rezultate din studiile regional-monografice executate fie de personalul institutului, fie de colaboratorii — mai mult sau mai puţin permanenţi — ai acestuia. Trebuie însă relevat faptul că întregul fond de piese, deosebit de important din punct de vedere ştiinţific, care fusese adunat mai ales în scop documentar, nu se preta decît în mică măsură la o expunere muzeală propriu-zisă. Pe de altă parte, o expunere muzeală « stricto sensu » nici nu a fost urmărită — colecţia reprezentînd şi azi preponderent un instrument de documentare şi cercetare; de-abia în cursul deceniului următor se prevede transformarea « Colecţiei » într-un « Muzeu Naţional de Geologie ».

Felul în care s-a făcut creşterea fondului de materiale, a avut ca urmare inevitabilă faptul că nu s-a ajuns la o colecţie unitară: în institut există numeroase colecţii individuale, mai mari sau mai mici, uneori paralele. Cele mai multe dintre ele erau numerotate (sau nu !) de la nr. 1...într-o serie discontinuă de numere, ce corespundeau îndeobşte carnetelor de teren ale diferiţilor autori (= colectori). Încercări de a întocmi un catalog au fost făcute în mai multe rînduri dar, pe de o parte din cauza spaţiului de depozitare devenit insuficient, pe de altă parte din lipsa unui personal care să se ocupe exclusiv de aceste operaţiuni, ele nu au avut continuitate. Numai materialele expuse (în cca 120 vitrine) au fost prinse în evidenţă într-un registru. O înscriere a numerelor chiar pe material nu a fost făcută.

Cînd a început al doilea război mondial, materialele au fost în cea mai mare parte evacuate într-un depozit dinafara Bucureştiului. În 1947 au fost readuse şi s-a constatat că o bună parte din materiale pierduseră practic orice valoare: nu mai puteau fi identificate. A început o extenuantă muncă de identificare, ce s-a soldat în prima etapă cu recuperarea a cca 8 000 piese, expuse în 86 vitrine cu materiale aranjate regional, 28 vitrine cu materiale stratigrafico-paleontologice, 12 vitrine cu minereuri şi minerale.

În anul 1964, prin înmulţirea personalului afectat special « Colecţiei » şi prin paleative de spaţiu de depozitare, au început să fie create şi condiţiile pentru trierea şi înregistrarea restului de materiale: cca 300 000 piese (fără a socoti dubletele).

În cele ce urmează, vom expune pe scurt stadiul actual de organizare a Colecţiei, şi modul de evidenţă a materialelor. Cu toate că este o colecţie cu specific aparte, sau poate tocmai din această cauză, cunoaşterea modului de organizare poate prezenta interes şi pentru alte colecţii « speciale ».

ORGANIZAREA COLECŢIEI

Cu toate schimbările ce au trebuit în mod inerent să însoţească (re-)înregistrarea şi aranjarea fondului de materiale începute în 1965, s-a căutat să se păstreze pe cît posibil structura de «aglomerat » a colecţiei, încercîndu-se păstrarea cît mai intactă a caracterului individual al numeroaselor « colecţii » constituente. Aceasta pe de o parte spre a scoate cît mai bine în evidenţă contribuţia ştiinţifică a fiecăruia dintre cercetătorii la cunoaşterea geologică a ţării, pe de altă parte ar fi fost un nonsens de a « dezagrega » colecţii unitare, ce au constituit (în bună parte) baza unor vaste studii monografice.

Catalogul Colecţiei — adică jurnalul de intrare — a fost împărţit în două secţii — una de paleontologie şi una de litologie. Jurnalul de Paleontologie (cuprinzînd paleozoologia, paleobotanica, micropaleontologia, palinologia etc.) cu numerotare continuă de la -P-1 ... Mai multe exemplare (dublete) ale aceleiaşi « specii », provenind din acelaşi loc (şi geografic şi ca poziţie geologică: strat), adunate de acelaşi autor (colector) se găsesc înscrise sub acelaşi număr. Pe fiecare piesă în parte se inseriază, fie cu tuş negru la cele mici, fie cu vopsea de lac albă la cele mai mari, acest număr de înregistrare, ele constituind un reper permanent pentru identificare. Numai în acele cazuri în care dimensiunea prea mică a pieselor face imposibilă înscrierea unui număr pe ele, acesta se inseriază pe cutiile (tuburi de sticlă, cutii de plastic, celule micropaleontologice, preparate microscopice) bine închise, în care se găseşte materialul.

Un al doilea jurnal de intrare a fost rezervat pentru litologie (cuprinzînd roci, minereuri, minerale, suprafeţe lustruite, secţiuni subţiri etc.) cu numerotare continuă de la L-1 ... Şi aici s-a procedat la înscrierea numărului de înregistrare cu aceleaşi metode ca la secţia de paleontologie.

Cele două jurnale de intrare constituie documentul de bază; ele conţin toate indicaţiunile posibile privind diferitele piese. Ca format, s-a ales mărimea de 42 × 31 cm în aşa fel încît pe fiecare filă să figureze 25 de numere. Înscrierile de bază se fac pe paginile din dreapta, cele din stînga fiind rezervate unor completări ulterioare datorate restudierii sau redeterminării materialelor.

Materialul fizic se găseşte depozitat în dulapuri tip: indiferent de ordinea înregistrării, materialul unui autor (colector) se găseşte integral la un loc. Bineînţeles că materialele

https://biblioteca-digitala.ro

paleontologice se păstrează în camere deosebite de cele cu material litologic. Ştim că acestui mod de organizare a « depozitului » îi incumbă o serie de incoveniente, dar din cauza structurii de aglomerat a colecţiei acesta este modul cel mai convenabil de aranjare.

În dulapuri, materialul fiecărui autor (colector) este împărţit pe unităţi (geologice) şi vîrste (stratigrafice), ceea ce are marele avantaj că în cazul studiilor comparative permite o privire de ansamblu rapidă şi clară asupra unui anumit material.

Piesele care, pentru considerente ştiinţifice (sau de altă natură: estetică, raritate, spectaculos), se găsesc expuse în vitrine îşi păstrează locul din dulapul depozitului (cutie goală cu « eticheta de împrumut »). Prin aceasta se asigură pe de o parte o uşoară reintegrare a materialelor împrumutate; pe de altă parte se facilitează înlocuirea materialelor expuse. Sigur că o asemenea organizare a depozitului nu este de loc economicoasă: în permanenţă stau cca 10 000 spaţii libere, rezervate pieselor expuse sau împrumutate. Dar experienţa trecutului a arătat că numai un asemenea aranjament poate evita haosul produs la fiecare rearanjare a exponatelor, haos ce a dus adeseori la « rătăcirea » definitivă a unor piese preţioase.

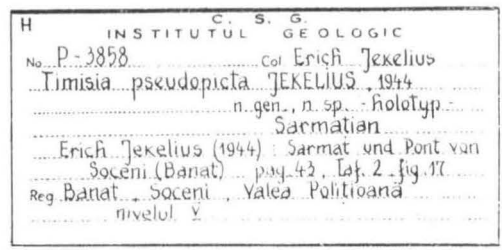
ETICHETELE

Etichetele Colecţiei se scriu pe cartonaşe tip, la fel ca şi în registre, scrierea se face exclusiv cu tuş de desen. Este de la sine înţeles că etichetele mai vechi, fie că provin de la autorul (colectorul) însuşi, fie de la unul din specialiştii ce au reluat ulterior în studiu materialul, se păstrează cu deosebită grijă. La fel se păstrează etichetele originale (primare) ale materialelor primite în dar, schimb sau din achiziţii. Aceste etichete originale conţin adesea preţioase indicaţiuni cu referire la carnetele de teren ale colectorului, la publicaţii etc.; din această cauză, li se atribuie aceeaşi importanţă ştiinţifică (şi istorică) la fel cu a materialului însuşi.

În afară de etichetele de rînd, se mai folosesc două tipuri de etichete speciale şi anume:

Etichetele de holotyp. Toate originalele (în sens de holotyp, lectotyp, neotyp — dar nu şi diferitele syntypuri, syncronotypuri şi paratypuri), sînt însoţite de etichete obişnuite, ce se deosebesc doar printr-un « H » mare — accentuat cu culoare roşie — în colţul din stînga sus. În afară de aceasta, în textul explicativ, cuvîntul holotyp, lectotyp sau neotyp este subliniat evident.

Etichetele de împrumut. Toate materialele ce ies din depozitul Colecţiei (pentru expunere, studiu, împrumuturi) sînt bineînţeles însoţite de etichetele lor. Spaţiile devenite libere se rezervă prin aşa-numita « etichetă de împrumut »: o copie fidelă a etichetei propriu-zise, scrisă însă cu tuş de culoare roşie. Pe spatele ei se face însemnarea unde şi cînd a plecat « piesa » respectivă şi data întoarcerii. În felul acesta se asigură o evidenţă uşoară a materialelor plecate, iar în viitor, din consultarea etichetelor de schimb, se poate vedea prin ce cercetări, comparaţii etc. a trecut o anumită piesă.


H C. S. G.
INSTITUTUL GEOLOGIC
No. P - 3858 Col. Erich Jekelius
Timisia pseudopicta JEKELIUS, 1944
n. gen., n. sp. - holotyp
Sarmatian
Erich Jekelius (1944) : Sarmat und Pont von Soceni (Banat) pag. 42, Taf. 2, Fig. 7
Reg. Banat, Soceni, Valea Politioana
nivelul V

Model de etichetă din seria paleontologie.

FIŞIERUL

Existenţa unei cartoteci bine întocmite, asigură găsirea uşoară a unei piese dorite. Iniţial a fost luat în discuţie un fişier cu găuri, eventual cu triere electromecanică. Dar atît codificarea în sine, cît şi achiziţia unor maşini corespunzătoare au apărut ca prea dificile în raport cu rezultatele ce s-ar fi putut obţine. Din această cauză s-a recurs la sistemul clasic; pe lîngă unele dezavantaje, acest sistem permite oricînd diferite adăugiri pe unele fişe, fără a scădea prin aceasta valoarea restului de cartotecă.

Fişele au formatul de 205 × 150 mm. Completarea lor se face de preferinţă cu maşina de scris. Spatele fişei rămîne liber pentru însemnări suplimentare ulterioare. În partea de sus a fişelor sînt imprimate literele L sau P, ce corespund celor două serii principale de materiale: litologie şi paleontologie. O scoatere în evidenţă a diferitelor domenii mai restrînse este posibilă prin evidenţierea cu diferite culori a literelor P şi L ca de exemplu P verde — paleobotanică; P cafeniu — vertebrate; P galben — micropaleontologie; L albastru — minerale; L violet — secţiuni subţiri şi suprafeţe lustruite.

Pentru fiecare piesă se întocmesc o dată cu înscrierea în jurnalul de intrare, două fişe identice. Una dintre ele este destinată cartotecii alfabetice (pe specii: P = specii animale şi vegetale; L = specii minerale, petrografice, litologice), iar cealaltă cartotecii regionale. În felul acesta, o piesă dorită poate fi găsită după principalele două repere: numele ei (fişier alfabetic) sau proveniența ei (fişier regional).

În afară de aceasta există evidenţe cumulative mai generale pe autori (colectori), sistematică, vîrstă etc., ce pot ajuta la reperarea unor serii mai mari de materiale, după alte criterii decît acelea ale celor două fişiere.

https://biblioteca-digitala.ro

PRINCIPIILE ŞI PROBLEMELE FUNDAMENTALE ALE RESTAURĂRII OBIECTELOR DE MUZEU

IOSIF KORÓDI

Pe lîngă rolul lor tradiţional de colecţionare, cercetare şi valorificare ştiinţifică, muzeele noastre desfăşoară o vastă activitate de organizare de expoziţii, de educare şi cultivare a maselor, de permanentă îmbogăţire şi păstrare a patrimoniului muzeal. Ideal ar fi ca aceste domenii de activitate să se dezvolte armonios, pe acelaşi nivel. Ultimul — deşi colecţiile muzeelor posedă mai multe milioane de valori — a rămas însă mult în urmă faţă de primele. Aceasta se explică — poate — prin faptul că el reprezintă *« una din cele mai complexe şi mai dificile sarcini care stau în faţa lucrătorilor de muzeu »* [1].

Păstrarea bunurilor muzeale se face în depozite şi expoziţii, regimul şi sistemul cărora trebuind să asigure integritatea, accesibilitatea, evidenţa şi manipularea cît mai uşoară a pieselor. Fără păstrare, săpăturile arheologice şi prelucrarea ştiinţifică a descoperirilor ar fi incomplete şi fără sens. Rolul cel mai important privind păstrarea patrimoniului îl are fără îndoială restaurarea şi conservarea obiectelor de muzeu, care *« în condiţiile actuale de dezvoltare a ştiinţei ... reprezintă o specialitate tehnico-ştiinţifică în sensul cel mai propriu al cuvîntului »* [2].

În trecut nu au existat preocupări sistematice pentru restaurarea, conservarea şi depozitarea corespunzătoare a obiectelor; asemenea preocupări erau incidentale şi chiar de atunci impropriu efectuate. Astfel, din cauza lipsurilor şi în urma acţiunii agenţilor atmosferici, parte din colecţii au suferit degradări iremediabile, altă parte — spre norocul nostru partea mai mică — distrugîndu-se complet.

Problema analizei şi a conservării obiectelor provenite din săpături s-a pus pentru prima dată în ultimul sfert al veacului trecut, în perioada marilor descoperiri arheologice, cînd arheologia a devenit o ştiinţă sistematizată. Ea a fost favorizată de dezvoltarea chimiei, a fizicii şi a biologiei, precum şi de primele încercări ale unor chimişti de a colabora cu arheologii. Înainte de această perioadă, lucrările sporadice din acest domeniu au fost considerate de contemporani mai mult o curiozitate şi au fost date uitării. Nici studiile chimistului Klaproth, de la începutul sec. al XIX-lea, privitoare la examinarea obiectelor antice din metal şi din sticlă nu s-au bucurat de o soartă mai bună. Cel care a observat şi a atras atenţia asupra faptului că examinarea analitică şi analiza chimică a obiectelor antice nu este numai o curiozitate, ci ele pot fi foarte utile arheologilor, a fost profesorul Göbel de la Universitatea din Dorpat (Tartu). Activitatea în acest domeniu a chimistului francez Berthelot merită o atenţie deosebită. Discipolii săi, orientaţi spre determinarea compoziţiei şi a originii obiectelor arheologice, au participat la săpăturile de seamă ale epocii. Concomitent se înfiinţează primele laboratoare şi ateliere speciale şi se obţin primele rezultate apreciabile pe tărîmul restaurării şi conservării. Ca urmare, în 1898, apare lucrarea de sinteză a lui Fr. Rathgen: *Die Konservierung der Altertumsfunden* (Ed. W. Spemann, Berlin, 1898). Principiile şi metodele preconizate şi stabilite în această lucrare de specialitate au dominat decenii de-a rîndul activitatea de restaurare şi conservare.

După o stagnare destul de lungă, provocată de perioada celor două războaie mondiale, pe la mijlocul secolului nostru, restauratori-cercetători pasionaţi (M. Kenttämaa, M. V. Farmakovski, Ed. Salin, M. Organ, G. Mazanetz, E. Werner, H. Jedrzejewska, Gy. Baki, B. Mühlethaler, I. Istudor ş.a.), bazîndu-se pe de o parte pe rezultatele ştiinţelor exacte, pe de altă parte pe tehnologiile industriale, au experimentat şi au elaborat metode din ce în ce mai bune (electroliza, impregnarea în vid, tratarea cu raze infraroşii, curăţirea prin ultrasunete, deionizarea, fosfatarea etc.) şi au introdus utilizarea unor substanţe şi materiale mai adecvate, în special a materialelor sintetice

[1] *Cuvînt înainte* « Revista Muzeelor », nr. 1, 1964, p. 7.
[2] *Idem*, p. 8.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

(poliacetatul de vinil, polimetacrilatul de metil și butil, policlorura de vinil, polietilen glicol, rășinile epoxidice etc.).

Rezultatele activității lor au fost valorificate nu numai în revistele de specialitate (« Studies in Conservation », « Museums Journal », « Buletino dell'Istituto Centrale del Restauro », « Der Präparator », « Neue Museumskunde » etc.), dar și în lucrări de sinteză de mare importanță (M.V. Farmakovski, *Conservarea și restaurarea obiectelor de muzeu*, Moscova, 1947; H.J. Ersfeld, *Funde der Vorzeit*, Weimar, 1955; H.J. Plenderleith, *The conservation of antiquities and works of art*, London, 1956; G. Mazanetz, *Erhaltung und Wiederherstellung von Bodenfunden*, Wien, 1960; J.A. Hedvall, *Chemie im Dienst der Archäologie, Bautechnik, Denkmalpflege*, Göteborg, 1962; Václav Čupr, J.B. Pelikán, *Základy konzervace kovú v muzeích*, Muzejní Práce, Praha, 1963; etc.). Ei au pus astfel bazele moderne ale tehnologiei restaurării, stabilind domeniile de specialitate în funcție de materialele de bază ale obiectelor de muzeu ca: I. Materiale organice (lemn, os, textile, hîrtie etc.). II. Metale (bronz, fier, argint, aur etc.); III. Materiale silicoase (ceramică, piatră, sticlă).

Importanța crescîndă a păstrării și restaurării patrimoniului muzeal a pus problema pregătirii cadrelor specializate și întemeierii în acest scop a unor școli speciale cu caracter internațional (Istituto Centrale del Restauro — Roma) și a organizării unor cursuri la muzeele mai de seamă (Londra, Mainz, Weimar etc.) sau la facultățile de arheologie (Brno) și la școlile superioare de artă. Tot în acest scop în unele țări au fost create laboratoare centrale.

Un sprijin considerabil pentru tehnicienii muzeelor îl constituie sesiunile internaționale ale restauratorilor, organizate periodic de Consiliul internațional al muzeelor (ICOM), respectiv materialul acestora, publicat de Editura Thomson (Londra). Menționăm că cea de-a VII-a conferință a ICOM-ului de la New-York s-a ocupat în mod deosebit de problema pregătirii tehnicienilor de muzeu.

Prin mijloacele amintite mai sus în domeniul restaurării obiectelor de muzeu, în ultimul deceniu s-a înregistrat un salt calitativ: restaurarea a devenit o știință, însoțită de o tehnologie modernă, capabilă de a rezolva problemele sale majore, de a salva și de a pune în valoare orice obiect de muzeu, potrivit cerințelor muzeografiei moderne (dacă condițiile materiale sînt asigurate).

O dată cu dezvoltarea științei și tehnologiei restaurării s-au format și s-au cristalizat noțiunea și principiile ei, determinate de solicitările și posibilitățile unor anumite perioade. Pornind de la ideea că pentru a putea fi studiate și apreciate la valoarea lor reală, obiectele trebuie să fie întotdeauna curățate, restaurate și conservate astfel încît stabilitatea lor să fie asigurată atît în depozite cît și în expoziții [3], se conturează noțiunea științifică modernă a restaurării. Anume, restaurarea constituie un complex de operații care se eșalonează în cadrul a două faze distincte: lucrările de restaurare propriu-zisă și lucrările de conservare [4]. *Restaurarea*, privită în general, este o activitate care constă în examinarea analitică, curățirea, repararea și întregirea obiectelor de muzeu pentru a pune în evidență valoarea lor istorică și estetică, iar *conservarea* constă în șirul de procedee care au drept scop păstrarea obiectului în bună stare. În fond, restaurarea este o activitate tehnico-artistică, iar conservarea cuprinde o serie de procedee fizico-chimice.

Principiile restaurării moderne sînt determinate de faptul că în ultima vreme cercetătorii, considerînd fiecare obiect un martor al trecutului, nu se limitează numai la descrieri morfologice, ci caută să studieze multilateral orice obiect, să lămurească metodele de elaborare, și, pe cît posibil, caracteristicile generale ale epocii în care a fost creat. Aceste principii sînt determinate și de faptul că în cazul unor asemenea cercetări trebuie aplicate toate realizările noi ale științei și tehnicii — că restaurarea trebuie să fie precedată de analize röentgenografice, chimice, spectrale, termice, privind toate transformările suferite de obiect de-a lungul veacurilor, cunoașterea acestora permițînd precizarea unor fapte importante pentru istorie. Astfel ele prevăd în primul rînd respectarea părților originale și — dacă este posibil și este cazul — *restabilirea formei, a aspectului istoric al piesei*, ținînd seama de starea, de materialul din care a fost executată, de influențele și transformările suferite în cursul veacurilor, remediind doar intervențiile care au provocat schimbări nejustificate sau deteriorări ale obiectului.

A fost greșit și neistoric principiul promovat în perioada de început a dezvoltării restaurării cînd se urmărea cu orice preț restabilirea perfectă a formei, a aspectului inițial avut în momentul executării, cînd obiectul a ieșit din mîna meșterului sau a artistului și a părăsit atelierul, anulînd astfel tocmai caracterul său specific, pe care i l-a imprimat utilizarea normală și mediul în care s-a păstrat (fig. 1). Un asemenea procedeu se apropie foarte mult de limitele falsificării. De asemenea a fost depășit principiul care privea cu oarecare evlavie toate descoperirile arheologice și în consecință refuza orice intervenție de restaurare. Această atitudine pasivă a fost scump plătită prin distrugerea parțială sau chiar totală a multor obiecte (fig. 2). În fine, a fost abandonat un alt principiu greșit, care a urmat primelor, ca un fel de reacție, și urmărea curățirea completă și îndepărtarea perfectă a urmelor oricărui proces

[3] H. J. Plenderleith, *La conservation des antiquités et des œuvres d'art*, Ed. Eyrolles, Paris, 1966, p. 9.

[4] Gh. Curinschi, *Restaurarea monumentelor*, Ed. tehnică, București, 1968, p. 21.

https://biblioteca-digitala.ro

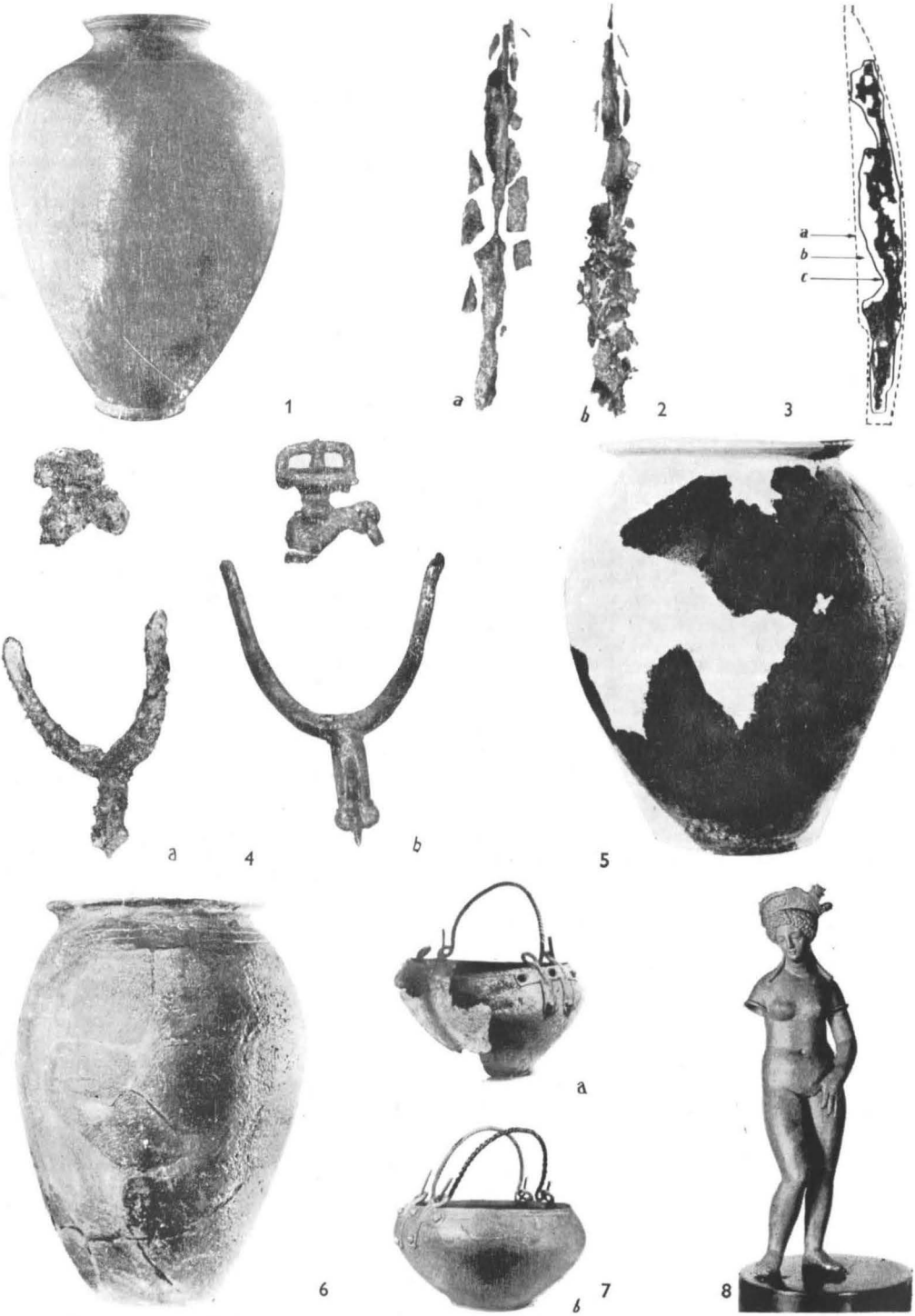


Fig. 1. Vas restaurat: părțile întregite nu se deosebesc de cele originale; fig. 2. Vîrfuri de lance: *a)* distrus parțial, *b)* distrus complet; fig. 3. Cuțit de fier: *a)* forma inițială probabilă; *b)* forma înainte de curățire, *c)* obiectul după curățire « jupuire »; fig. 4. Pinten de fier fără miez rezistent: *a)* înainte de restaurare, *b)* restaurat corect; fig. 5. Vas restaurat: părțile întregite în alb se pierd în fondul fotografiei; contrastul prea mare este inestetic; fig. 6. Vas restaurat: părțile întregite se confundă cu cele originale; fig. 7. Ceaun de bronz: *a)* înainte de restaurare, *b)* restaurat corect: întregit cu rășină epoxidică și stiplex; fig. 8. Statuetă de bronz restaurată, neîntregită.

https://biblioteca-digitala.ro

de transformare sau intervenție ulterioară. Adepții acestui principiu, ținînd seama numai de conservarea strictă a obiectului, jupuindu-l în sensul adevărat al cuvîntului (fig. 3), au înlăturat de multe ori chiar patina « nobilă » a obiectelor de bronz, deși aceasta nu periclita integritatea pieselor.

Principiile moderne, izvorîte din amintitele deziderate științifice, prevăd deci păstrarea urmelor utilizării normale, a aspectului de vechime, adică a patinei obiectelor, dacă aceasta nu periclitează integritatea lor și dacă nu acoperă ornamentații sau scrieri și inscripții importante (fig. 4). În acest sens, patina nu mai constituie un colorit romantic, ci semne inevitabile ale vremurilor, uneori chiar un strat care protejează suprafața obiectului (de ex. stratul de carbonat bazic de cupru, adică malahitul la bronzuri).

Noua orientare admite reconstituirea și întregirea obiectelor, dar numai bazată pe documentație certă sau analogie sigură, care să permită reeditarea aspectului corespunzător ultimei etape, sau etapei celei mai importante de utilizare a obiectului [5]. Materialele destinate întregirii « *trebuie să se integreze armonios ansamblului, deosebindu-se totuși de părțile originale pentru ca restaurarea să nu falsifice documentul de artă și de istorie* » [6]. Întregirea în alb a vaselor de ceramică sau vopsirea părților întregite în culoarea exactă a originalului nu corespunde acestui principiu, nu este estetică și nici practică (fig. 5,6). Întregirea « *se oprește acolo unde începe ipoteza; dincolo de aceasta, orice lucrare de completare considerată indispensabilă ... va trebui să poarte pecetea epocii noastre* »[7] (fig. 7) sau în lipsa unei documentații și analogii sigure, obiectul rămîne neîntregit (fig. 8).

Restaurarea este o muncă migăloasă, de durată, cu o serie întreagă de procese complicate și lente, care de obicei nu pot fi accelerate, reduse sau chiar suspendate, exceptînd unele cazuri speciale sau faze parțiale.

Cunoscînd cele de mai sus conchidem că *restauratorul de azi* nu poate fi un diletant care lucrează pe bază de imaginație sau de inspirație momentană. El trebuie să fie un tehnician cu înaltă competență în specialitate, care își efectuează munca pe baza unor principii definite și metode bine încercate, general adoptate, rezultat al unor cercetări și experiențe îndelungate în acest domeniu. Aproape fiecare obiect care trece prin mîna restauratorului, se consideră, din punct de vedere al restaurării, o piesă individuală și trebuie tratat ca atare. Metodele fiind multe, restauratorul trebuie să aibă capacitatea de a selecționa și de a utiliza pe cele corespunzătoare. Nu este permis să aplice metodele în mod mecanic și să restaureze pe bază de analogii nesigure. Este obligatoriu să cunoască și să știe ce fel de procese au loc, în urma metodelor folosite, în obiectul tratat și să aplice metoda care nu provoacă schimbări în compoziția, structura și forma obiectului. Metoda aleasă trebuie aplicată de așa manieră ca să se evite extremele, scopul fiind realizarea unei măsuri ideale care să satisfacă deopotrivă exigențele științei, ale artei [8] și ale tehnicii. Ea trebuie să fie oricînd reversibilă, deoarece pe zi ce trece se descoperă și se aplică procedee din ce în ce mai moderne, se utilizează materiale mai bune pe baza și cu ajutorul cărora în unele cazuri vom reveni și vom restaura din nou anumite obiecte. De aceea metoda sau rețeta folosită trebuie consemnată pe scurt în evidențe (fișă de restaurare, registru de muncă, jurnal de laborator etc.). Punctele de vedere și încercările individuale, respectiv nespecificarea rețetei pot provoca pagube ulterioare. Ar fi de dorit — și sînt tendințe apreciabile în acest sens — să se utilizeze procedee unitare la diferitele muzee și institute. Astfel, directorii de muzeu ar putea să controleze în fond mai bine activitatea de restaurare și muzeografii ar putea să împiedice întrebuințarea unor metode depășite sau chiar greșite.

Sarcinile și cerințele multiple discutate îl obligă pe restaurator ca, pe lîngă temeinice cunoștințe profesionale și o abilitate manuală deosebită, chiar artistică, să dispună de entuziasm și perseverență și să aibă o pregătire intelectuală și de cultură generală la nivelul de a putea studia și înțelege literatura de specialitate și documentația corespunzătoare. Numai astfel va putea ține pasul cu noile realizări în acest domeniu în rapidă dezvoltare, va putea selecționa și aplica metodele perfecționate, din zi în zi mai numeroase, cu un cuvînt numai astfel va putea răspunde solicitărilor multiple ale acestei munci.

În situația actuală, punerea în practică a principiilor de mai sus constituie o problemă grea care se rezolvă în primul rînd printr-o colaborare judicioasă a cercetătorului, a restauratorului [9], a chimistului și a fizicianului, apoi prin perfecționarea din ce în ce mai temeinică a pregătirii cadrelor de restauratori, prin dotarea cu utilaj modern și aprovizionarea cu materiale corespunzătoare a laboratoarelor. Numai astfel pot fi urmărite transformările complexe petrecute în materialul obiectelor muzeale, în special la cele arheologice din metal și din materiale organice; numai astfel pot fi aplicate metodele moderne adecvate și pot fi eliminate din acest sector diletantismul empiric, improvizație bazată pe imaginație și metodele meșteșugărești ale trecutului. În acest fel restaurarea se va putea ridica la nivelul valorii materialului nostru muzeal.

[5] *Idem*, p. 21.

[6] Gr. Ionescu, *O nouă cartă internațională privind conservarea și restaurarea monumentelor istorice*, în « Monumente istorice », 1967, p. 11, Art. 12.

[7] *Idem*, Art. 9.

[8] Vezi I. Koródi, *Aspecte ale colaborării dintre muzeografi și restauratori*, în « Acta Musei Napocensis », V, 1968, p. 521 — 532.

[9] H. J. Plenderleith, *op. cit.*, p. 10.

https://biblioteca-digitala.ro

CASA MEMORIALĂ „ANTON PANN"

ION GRIGORESCU

Casa memorială « Anton Pann ».

În prima jumătate a sec. al XVIII-lea, o serie de emigranţi din sudul Dunării s-au stabilit în diferite localităţi din Oltenia. Aceştia erau negustori angrosişti (toptangii), care întreţineau relaţii comerciale cu Braşovul şi Sibiul, de unde aduceau mărfuri şi le vindeau la tîrgurile şi iarmaroacele de la Rîureni, Rm. Vîlcea etc. Se cunosc două familii de emigranţi ce au locuit în Rm. Vîlcea (Vele şi Iovipale), acestea fiind şi cele care, pentru nevoile lor, au ridicat o casă în Rm. Vîlcea, pe actuala stradă Ştirbei Vodă nr. 18, la ieşirea din oraş, pe drumul naţional 64 A.*

Casa a fost construită în stil oltenesc, sub formă de culă, cu pridvor, cu gîrliciul pivniţei boltit şi uşă cu gratii, cu stîlpii sculptaţi, iar în interior cu o vatră ţărănească. Pereţii sînt din cărămidă, tavanul din bîrne, iar acoperişul din şiţă. Cele două pivniţe — una propriu-zisă şi alta pentru vinuri — se pare că sînt realizate sub influenţa arhitecturii din sudul Dunării.

În această clădire a locuit şi Anton Pann în mai multe perioade,** scriitorul avînd legături frecvente cu Vîlcea, fie personal, fie prin membri ai familiei sale, aşa cum vom arăta mai jos, motiv pentru care organele locale ale jud. Vîlcea au considerat că au o datorie de onoare să cinstească memoria popularului scriitor prin înfiinţarea casei memoriale.

În 1826, cum afirmă unii biografi, sau în 1827, cum susţin alţii, — după ce se desparte de prima soţie, Zamfira Agurezan —, vine din Bucureşti ca profesor de « muzichie » la şcoala de cîntăreţi bisericeşti din Rm. Vîlcea, aici fiind şi cantor la biserica Maica Domnului de pe terasă. În acel timp a predat lecţii de muzică — cu exerciţii practice — maicilor şi surorilor de la Mănăstirea Dintr-un lemn de lîngă Govora, în urma cererii stareţei Platonida şi, fiind atras de frumuseţea tinerei sore Anica, nepoata stareţei, în 1828 a luat-o de la mănăstire şi a pornit cu ea la Braşov. Acolo a intrat psalt la Biserica Sf. Nicolae din Şchei şi pentru că — între timp — fusese îndepărtat de la şcoala din Vîlcea, a plecat cu Anica la Bucureşti. Cu aceasta a convieţuit 10 ani fără să legitimeze căsătoria şi au avut o fiică, Ecaterina, care a locuit la Rm. Vîlcea, a murit în 1873 şi a fost înmormîntată la Mănăstirea Dintr-un lemn, lîngă bunica ei. Peste cîtva timp, Anton Pann a revenit la Rîmnic, şi — probabil — a intrat cantor la aceeaşi biserică, pentru că este întîlnit din nou la Vîlcea prin 1837.

* Pentru datele inedite oferite, mulţumim, şi pe această cale, tov. Curechianu Dumitru, muzeograf principal la Muzeul judeţean Vîlcea.

** Pentru bibliografie, vezi *Istoria literaturii române*, II, pag. 342, Bucureşti, 1968.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

După 1842—1843, Anton Pann a revenit de mai multe ori la Vîlcea, pentru a-şi plasa cărţile scoase de sub teascurile tipografiei sale. La Arhivele statului din Rm. Vîlcea se află o singură scrisoare a lui prin care anunţă că a trimis *Doxastare* spre vînzare.

În 1848 este din nou prezent la Rîmnic, cu prilejul depunerii jurămîntului pe noua constituţie, şi — pentru prima dată în ţară — corul organizat de el cîntă, în parcul din Zăvoi, imnul « Deşteaptă-te române », imn a cărui muzică îi aparţine lui Anton Pann, inspirată fiind dintr-o veche melodie populară românească.

În timpul şederii la Vîlcea, Anton Pann compune poezia *La Rîmnic*, fără valoare literară, dar importantă pentru că descrie anumite puncte din oraş: biserica Maica Domnului, dealul Capela, cetăţuia, Oltul, Înăteşti.

În septembrie 1854 vine iar la tîrg la Rîureni, ca să-şi vîndă cărţile, dar acest drum i-a fost fatal; bolnav de tifos, se întoarce la Bucureşti unde şi moare. În ziua de 4 noiembrie 1854, fostele lui soţii (Zamfira, Anica şi Ecaterina), cei doi copii (Lazăr şi Tinca) şi o mulţime de oameni care fuseseră înveseliţi de « poveştile » lui, sau ale căror inimi vibraseră la auzul vocii lui duioase ce dăduse aripi « cîntecelor de lume » culese ori « românite » de el, l-au condus pe ultimul drum al vieţii sale pînă la biserica Lucaci unde a fost înmormîntat. În 1890, pe mormîntul lui a fost gravat epitaful pe care şi-l destinase în « adiata » din 1849: « *Aici s-a mutat cu jale / În cel mai din urmă an / Care în cărţile sale / Se citeşte Anton Pann* ».

Peregrinările prin ţară i-au oferit lui Anton Pann posibilitatea să cunoască şi să culeagă lucrări folclorice româneşti, pe care apoi le-a prelucrat şi le-a editat în propria sa tipografie. În mai toate cărţile lui laice a introdus cîntece de dragoste şi haiducești, balade, snoave, ghicitori, proverbe şi zicători.

Toate aceste momente de trăire impetuoasă şi de creaţie fecundă, care l-au legat pe Anton Pann de meleagurile vîlcene, precum şi alte momente monografice se găsesc redate muzeografic în clădirea din Rm. Vîlcea, care — la 10 decembrie 1967 — a fost declarată casă memorială. Ţinînd seama de materialul existent la acea dată, tematica expoziţiei a fost realizată astfel:

În prima cameră, folosindu-se panouri, fotocopii şi texte, este trecută în revistă succint viaţa şi opera sa: naşterea în Sliven (Bulgaria), în 1876, în familia căldărarului Pantoleon Petrovanu — căsătorit cu grecoaica Tomaida; trecerea lui peste Dunăre la Chişinău (1806—1812), unde este sopran în corul bisericii; stabilirea la Bucureşti în 1812, unde îşi trăieşte cei mai mulţi ani din viaţă şi unde desfăşoară cea mai mare parte din activitatea sa de scriitor, folclorist, cîntăreţ bisericesc, profesor de muzică şi tipograf; aspecte din Bucureştii secolului al XIX-lea care l-au influenţat; portretele scriitorilor ale căror versuri le-a utilizat în *Spitalul amorului* (Costache Conachi, Ienăchiţă Văcărescu, Iancu Văcărescu, Dimitrie Bolintineanu, Eliade Rădulescu şi Gr. Alexandrescu).

În vitrine vedem *Cartea de gramatică* tipărită în 1837, cele trei manuscrise de muzică laică, ediţii vechi ale celor patru cărţi mai importante ale sale *(Fabule şi istorioare, O şezătoare la ţară, Povestea vorbii* şi *Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea) ; Dialog în trei limbi* (un fel de dicţionar tipărit la Braşov); amintirile unor contemporani (T. Maiorescu, George Sion, Oprea Dumitrescu şi G. Ucenescu).

Tot aici se află ediţia princeps a *Basului teoretic*, scos în tiparniţa sa din curtea bisericii Lucaci, precum şi dosarul în fotocopie referitor la convieţuirea lui cu Anica.

A doua cameră este consacrată editării postume a operei sale şi felului în care l-au văzut cărturarii de-a lungul anilor care s-au scurs de la moartea lui (M. Eminescu, V. Alecsandri, Şt. O. Iosif, N. Iorga, G. Călinescu, T. Vianu).

Se ştie că, apreciind valoarea literară a lucrărilor lui Anton Pann, o seamă de scriitori de frunte ai literaturii noastre (I.L. Caragiale, Ion Creangă, G. Coşbuc, T. Arghezi etc.) s-au inspirat din inepuizabila sa operă.

În camera a treia se află obiectele care i-au aparţinut (o haină îmblănită, punga de tutun, suportul de ceas, trei linguriţe, două sfeşnice), obiecte de la rude (o casă de fier şi o casetă), precum şi mobilier de epocă.

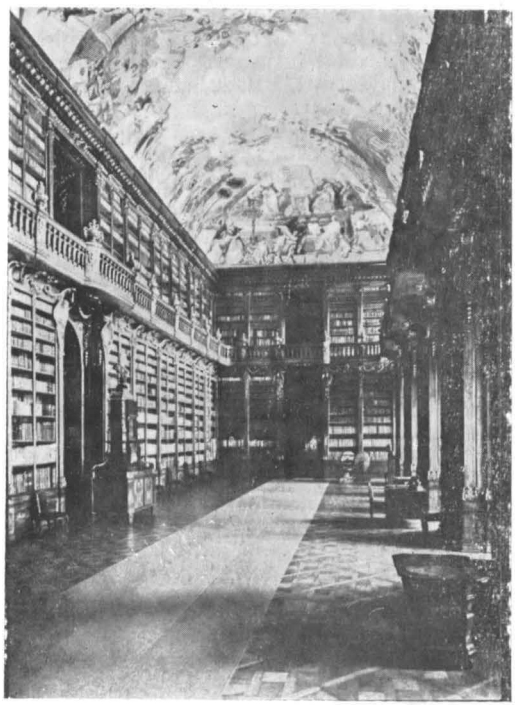
Muzeul judeţului Vîlcea, a cărui secţie este Casa memorială « Anton Pann », întreprinde perseverente cercetări pentru depistarea altor documente şi obiecte, în scopul îmbogăţirii expoziţiei. Astfel, în ultimul timp, au mai fost achiziţionate: *Fabule şi istorioare* şi *Noul erotocrit* şi se fac demersuri pentru a se procura unele scrisori ale lui Anton Pann.

Se cunoaşte că Anton Pann şi-a petrecut cea mai mare parte a vieţii sale în Bucureşti, aici a fost elev la şcoala de « psaltichie » a lui Petru Efesiu (în 1816), aici a aprofundat cunoaşterea folclorului urban pe care l-a redat în lucrările sale, aici a publicat principalele sale opere literare şi muzicale, aici a fost tipograf şi editor. Cu toate acestea, casa din str. Anton Pann nr. 20, în care a locuit din 1848 pînă la moarte, are doar o placă comemorativă pusă în 1954, la o sută de ani de la moartea scriitorului, şi se pare că locatarii nu-i asigură cea mai bună întreţinere. Credem că ar fi mai nimerit ca organele locale ale municipiului Bucureşti să dea clădirii respective o utilizare mai adecvată, eventual să înfiinţeze o bibliotecă de cartier « Anton Pann ».

https://biblioteca-digitala.ro

MUZEUL LITERATURII NAŢIONALE DIN PRAGA—STRAHOV

DR. JAROSLAVA VÁCLAVKOVA
directoarea Muzeului literaturii naţionale din Praga



Sala de filozofie a Bibliotecii de la Strahov.

Cînd vizitaţi Praga şi vă plimbaţi pe sub teii de pe malul Vltavei, nu se poate să nu observaţi, înălţîndu-se deasupra copacilor, silueta unei clădiri cu două turnuri verzi. Traversaţi Karlovy most, treceţi Mala Strana şi strada Neruda şi ajungeţi la Mănăstirea Strahov în clădirea căreia, de aproape două decenii, funcţionează Muzeul literaturii naţionale. Fosta mănăstire de călugări îşi păstrează tavanele ornamentate cu frescele lui Sirarda Nosecký. Sub aceste splendide bolţi este reprezentată istoria literaturii cehe, în documente, manuscrise, scrisori, tablouri, sculpturi.

Treceţi în revistă martorii de piatră ai trecutului nostru şi luaţi cunoştinţă de primul document-martor al începuturilor literaturii cehe — « Foile Kieviene », apoi drumul vă va conduce spre aripa veche a mănăstirii, în care zidurile romanice, stîlpii şi ferestrele s-au păstrat încă de la ridicarea ei de către domnitorul ceh Vladislav, în anul 1140. Mănăstirea a ars de cîteva ori şi de fiecare dată a fost restaurată, adăugîndu-i-se însă şi noi zidiri. Aşa se explică şi elementele diverse de construcţie, romanice şi gotice, ca şi înfăţişarea actuală barocă a mănăstirii.

Expoziţia prezintă ca într-un viu mozaic, momentele importante şi marile personalităţi ale istoriei culturii şi literaturii cehe: Jan Hus (1369—1415), reformatorul limbii şi bisericii, Jan Amos Komenský (1592—1670), care, aflat în exil, a trudit ani de zile, la uriaşa sa lucrare ştiinţifică pedagogică. Anii 1798—1876 sînt marcaţi de prezenţa şi activitatea marelui istoric al poporului nostru, Frantisek Palacký.

Este prezentată evoluţia teatrului ceh, de la începuturile lui.

Vizitatorii se opresc îndelung în cele cîteva săli închinate Boženei Nemcova (1820—1862), autoarea romanului « Bunica », carte iubită de cititori pînă în zilele noastre, preţuită ca o adevărată bijuterie a literaturii noastre naţionale.

Expoziţia continuă cu prezentarea literaturii contemporane: Ivan Olbrach (1882—1952), Marie Majerova (1888—1969), Josef Hora (1891—1945), Jaroslav Hašek (1883—1923), autorul romanului în care sînt povestite isprăvile bravului soldat Svejk.

Proza cehă modernă este reprezentată prin Vladislav Vančura (1891—1942), ucis de fascişti, iar critica cehă, prin Bedrich Václavek, a cărui viaţă a fost curmată în lagărul de la Auschwitz. Studiile lui critice şi de istorie a literaturii au orientat organizarea unei bune părţi a acestui muzeu de literatură.

Vizita la Muzeul literaturii naţionale se încheie cu Biblioteca de la Strahov, cu sălile ei de teologie şi filozofie: 150 000 de volume, 2 000 de manuscrise, peste 1 500 incunabule — constituie o parte din bogăţia acestei impresionante biblioteci.

Muzeul de literatură din Praga desfăşoară o vie activitate de informare a vizitatorilor săi asupra evenimentelor literare naţionale şi universale, prin organizarea de expoziţii temporare, de simpozioane etc.

Anul acesta, în care poporul român comemorează 80 de ani de la moartea lui Mihail Eminescu, Muzeul literaturii naţionale din Praga prezintă o expoziţie consacrată vieţii şi operei genialului poet român. Expoziţia va fi trimisă apoi în cîteva oraşe ale R.S. Cehoslovace.

https://biblioteca-digitala.ro

CASA MEMORIALĂ „REMBRANDT"

VALENTIN ALBULESCU

În atelier.

Aspect de expoziție.

Unul din obiectivele turistice cele mai importante din Amsterdam este *Casa memorială Rembrandt*, care se află în apropierea cartierului evreesc, distrus în cea mai mare parte în anii 1940—1945. În această clădire veche cu două etaje, luăm contact cu viața și opera celebrului pictor din perioada în care a locuit aici.

Casa — aflată lîngă digul Sf. Anthony, în cartierul elegant de pe vremea aceea al Amsterdamului, nu departe de cea a lui Spinoza devenit ulterior unul dintre cei mai buni prieteni ai săi — a fost cumpărată de Rembrandt în 1639. Locuința l-a atras foarte mult, căci toată fațada era numai cu ferestre, două rînduri de cîte 4 ferestre cu multe geamuri mici. Pe atunci casa nu avea decît un etaj; ulterior s-a mai clădit unul, păstrîndu-se astfel pînă în prezent. În orice caz este interesant de știut că această casă-muzeu a lui Rembrandt a fost restaurată între anii 1908—1911.

Rembrandt cumpărase imobilul cu 13 000 de florini, din care este obligat să plătească la început doar o rată de 1 200 de florini, iar restul în timp de șase ani. Nu i se cere nici un gaj sau altă garanție, deoarece el trecea în momentul acela drept un om bogat, atît prin căsătorie cît și prin venitul profesiunii sale. I se face cu ușurință credit și de aici i se trage toată ruina și pierzania. Abia se mută în casă și încep grijile. Acum ar trebui să se gîndească la scadența ratelor, ca un adevărat negustor. A semnat contractul în ianuarie, dar se mută abia după patru luni. Începe să ceară bani guvernatorului pentru pînzele pictate, reduce prețul fiecărui tablou

▶

https://biblioteca-digitala.ro

de la 1 000 la 600 de florini. Își orînduiește colecțiile în încăperile spațioase ale acestei case luminoase iar în anii următori continuă să cumpere tot ce-i place, uneori cu bani împrumutați, numai și numai pentru plăcerea de a-și completa diferite colecții.

După cîțiva ani, cine venea în casa aceasta se pomenea împresurat de mii de lucruri, de un talmeș-balmeș de obiecte al căror inventar s-a păstrat pînă în zilele noastre. Erau atîrnate în salonul de primire lănci și arcuri, săgeți și pumnale, coifuri japoneze, coarne, flinte indiene etc. Alături de arme, găsești și astăzi, perfect aranjate, diferite instrumente de suflat, harpe și viori. În camera artistului erau întinse pe jos piei de lei peste covoare persane. În vitrine, pe etajere, sînt frumos instalate stele de mare, corali, coarne de cerbi, sticlărie din Olanda, candelabre de cupru, coșulețe chinezești, miniaturi, borcane de medicamente din Turcia. Pereții sînt acoperiți cu tablouri. Cele aparținînd lui Rembrandt sînt agățate în camera de culcare, numai că, după mai bine de 300 de ani, în muzeul amenajat în casa în care artistul a locuit 19 ani, nu mai există decît desene și copii după tablourile celebre ca *Lecția de anatomie*, *Artistul și soția sa*, *Moartea lui Saskia*, *Isus lecuind bolnavii*, *Portretul lui Jan Six* ș.a., ale căror originale se găsesc la muzeele celebre (Louvre, Ryjk din Amsterdam, Ermitaj, muzeele de artă din Bruxelles și Torino, muzeele naționale din Florența, Budapesta, Basel, Edinburg etc.). Dar în afară de aceste copii după operele celebre ale lui Rembrandt, se află și multe opere de artiști olandezi achiziționate pe vremea aceea de pictorul quasi-proprietar al imobilului care se denumește în prezent: « Museum Het Rembrandthuis ». Pînzele semnate de pictori ca E. Velde (1590—1630), Jan Pynas (1580—1651), Pieter Lastman (1570—1624), Adrian Brouwer, Hercules Seghers, Carracci sau Palma, se pot admira și acum în acest muzeu interesant. Se mai întîlnesc gravuri în metal sau lemn după Cranach, aqua-forte după Van Eyck, iar alte cartoane sînt doar schițe, studii, vederi din Roma, caligrafii, toate acestea din urmă fiind semnate de însuși Rembrandt.

În timpul cît locuiește în această casă, Rembrandt ajunge un cetățean cu multă reputație; un cronicar din Leyda îl pomenește ca pe «*unul din pictorii cei mai celebri ai veacului său*».

În 1642, murind soția sa Saskia, Rembrandt rămîne prin teastamentul acesteia tutorele copilului său. De 19 ani locuiește Rembrandt în această casă însă nici după atîta amar de vreme nu reușește să plătească mai mult de jumătate din valoarea casei. Vînzătorul a așteptat cu răbdare, n-a cerut niciodată dobînzile, dar el constată cum scade neîncetat clientela pictorului și se hotărăște să intre în acțiune. Situația internă a Olandei este destul de dificilă, războiul contra Angliei a zdruncinat întreaga țară, nimeni nu are bani numerar, nici chiar bogătașii, dobînda rentei de stat e redusă la jumătate, ciuma face ravagii, trei mii de case sînt goale numai la Amsterdam ... În aceste condiții, creditorul intră în scenă, cerîndu-și necruțător, de această dată, drepturile. Se pare însă că Rembrandt o va scoate la capăt. El împrumută de la bancher 9 000 de florini și semnează o serie de angajamente prin care dă «*în chezășie toate bunurile sale*». Formula aceasta nu-i spune nimic pictorului, se gîndește numai la bani, numai la ziua de azi și nicidecum la casă și nici la faptul că nici cu banii împrumutați nu va putea achita sumele datorate pentru cumpărarea casei.

Printr-o hotărîre neașteptată, Rembrandt încearcă să scape de datorii prin speculații. Mai cumpără o casă, pe care însă este nevoit s-o vîndă după scurt timp și ajunge într-o situație și mai încurcată. Ca să mai salveze ceva pentru fiul său Titus, transcrie casa pe numele lui, ca moștenire din partea mamei. Această operațiune îndîrjește și mai mult pe vechiul proprietar, care își pierde în cele din urmă total răbdarea. Rembrandt van Rijn, pictor din Breestraet, e declarat în stare de faliment, după ce numele său era cunoscut mai în toată Europa, iar pînzele semnate de el se ridicau chiar pe atunci la sume destul de însemnate. Acum nu se mai găsește nimeni să-l ajute pe pictorul aflat într-o grea situație. Casa e vîndută.

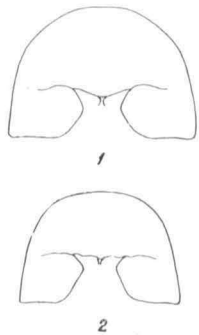
Casa aceasta, clădită pe o iluzie, castelul său plin de cele mai năstrușnice colecții, camerele sale cu pereții complet acoperiți cu tablouri personale sau cumpărate, nu mai există pentru Rembrandt ... Nu trece multă vreme de la hotărîrea de declarare a falimentului și iată că cineva bate insistent în poartă. Torquinius, denumit și « funcționarul falimentelor » însoțit de notar și de ajutoarele sale își face apariția, și-și începe activitatea nefastă. Timp de două zile, toate obiectele pe care Rembrandt, cu gustul său de artist, a știut să le aleagă în cursul a peste 20 de ani de viață, toate piesele acelea frumoase și ciudate, care fiecare îi evocă cîte o amintire ... sînt date jos, pipăite, întoarse pe toate fețele, clasate, prețuite și trecute minuțios în inventar. După cîteva zile de la stabilirea valorii inventarului — care se apropie de 20 000 de florini — creditorii încep să se certe între ei. Avocații se hărțuiesc, fiecare dintre posesorii de creanțe dorește să fie primul achitat și-și invocă drepturile. Doi ani mai tîrziu, casa este cumpărată de un cizmar, care, mult mai prozaic, amenajează din ea două locuințe. Una o ține pentru familia sa, iar cealaltă o închiriază unui măcelar. Abia după două secole se mai construiește un etaj.

Reconstituită cu multă grijă, locuința lui Rembrandt devine din 1911 muzeu memorial, căutînd să respecte cît mai fidel aspirațiile marelui artist, camerele așa cum au fost mobilate cu peste 300 de ani în urmă, precum și colecțiile de tablouri originale, copiile și alte obiecte de artă achiziționate în perioada de glorie a pictorului olandez. Este remarcabil modul cum au fost redate vizitatorilor atelierul de pictură, camera de artă, sala de mese, camera de culcare și chiar o reconstituire de imprimerie.

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ SUBSPECIE DE LĂCUSTĂ, EUCHORTHIPPUS DECLIVUS STICKAI MAŘ. (ORTHOPTERA, ACRIDIDAE) ÎN ROMÂNIA

MARIA A. VASILIU



Mesosternum ♀ *Euchorthippus declivus declivus* Bris (1) și Mesosternum ♀ *Euchorthippus declivus stickai* Mař. (2).

În România pînă în prezent era menționată în fauna Orthopterelor specia *Euchorthippus declivus* Bris.

În anul 1954, J. Mařan descrie o subspecie nouă *Euchorthippus declivus stickai*, pe care a găsit-o în zona de stepă a Slovaciei (3,4), subspecie care este răspîndită și în Iugoslavia (Serbia și Macedonia (5)), în Bulgaria (1,6, 7,8) și în partea europeană a U.R.S.S. (2), fiind considerată ca rasă sudică a lui *Euchorthippus declivus declivus* Bris., răspîndită din Spania și pînă în nordul Cehoslovaciei.

Euchorthippus declivus stickai Mař. se deosebește de rasa nominată *Euchorthippus declivus declivus* Bris. prin talia zveltă, vertexul îngust, intervalul dintre lobii mesosternumului mai îngust (fig. 1 și 2).

În august 1957 la Canaraua Fetei-Băneasa (jud. Constanța) am capturat 3 ♂♂ și 12 ♀♀ de *Euchortippus declivus stickai* Mař., iar în colecția de Orthoptere a Muzeului de Istorie Naturală « Grigore Antipa » din București sînt 3 ♂♂ și 9 ♀♀ de la Sibiu și Ocna Sibiului (leg. E. Worell).

De asemenea în bogata colecție de Orthoptere de la Muzeul de Științe Naturale din Dresda (R.D. Germană) a dr. W. Götz există subspecia *Euchorthippus declivus stickai* Mař. provenind și din România, din localitățile: Valul Traian (jud. Constanța), Babadag, Isaccea (jud. Tulcea), Buhăești (jud. Vaslui), Turnu Roșu (jud. Sibiu), Orșova (jud. Mehedinți) și Herculane (jud. Caraș-Severin).

În concluzie: în România nu există specia nominată *Euchorthippus declivus declivus* Bris., ci rasa sudică *Euchorthippus declivus stickai* Mař., iar toate citările de pînă acum asupra acestei specii, se referă la subspecia *Euchorthippus declivus stickai* Mař., pe care o semnalăm pentru prima dată în România.

Țin să aduc și pe această cale mulțumiri dr. W. Götz care mi-a prilejuit ocazia de a vedea interesanta și frumoasa sa colecție de Orthoptere, ca și pentru verificarea materialului.

BIBLIOGRAFIE

1. Bey-Bienko, Y. G., Pechev, G. P. — 1960, *A study of the fauna of Orthopterans* (Orthoptera) *in Bulgaria*, « Is. Zool. Inst. », Sofia 9, 20.
2. Bey-Bienko, Y. G. — 1964, *Opredeliteli nasekomîi Evropeiskoi ciasti S.S.S.R.* Orthoptera. « Zool. Inst. » Moscova 1, 283.
3. Mařan, J. — 1954, *Die Orthopterenfauna der staatlichen Naturschutzgebiete bei Sturovo in der Sudslowakei (C.S.R.)*, « Ochrana Prirody » 9, 132—139.
4. Mařan, J. — 1957, *Beitrag zur Kenntnis der Europäischen Arten der Gattung* Euchorthippus *Tarb.* (Orthoptera, *Acrididae*), « Acta Ent. Mus. Nat. » Pragae 31, 485, 183—190.
5. Matvejev, S. — 1967, *Catalogus Faunae Iugoslaviae*. Orthopteroidea. 3, 6, 33. Ljubljana.
6. Pechev, G. P. — 1962, *Composition et répartition oecologique des Orthoptères de la Montagne Bélassitza*, « Is. Zool. Inst. » Sofia 12, 81.
7. Pechev, G. P. — 1964, *Les Orthoptères de la Thrace. Die Fauna Thrakiens*, Sofia 1, 126.
8. Pechev, G. P., Mařan, J. — 1963, *Étude sur les Insectes Orthoptères du Mont Slavianka (Alibotus)*, « Bull. Inst. Zool. Mus. » Sofia 14, 42.

RÉSUMÉ

On présente une sousespèce d'orthoptères, nouvelle pour la Roumanie, Euchorthippus declivus stickai Mar., race méridionale de la forme nominée *Euchorthippus declivus declivus Bris.*

https://biblioteca-digitala.ro

O NOUĂ SPECIE A GENULUI DEROCERAS RAFINESQUE 1820 (GASTROPODA-LIMACIDAE).

DOCHIȚA LUPU

Recent s-a primit la Muzeul « Gr. Antipa » o colecție de Limacidae din insulele Azore. Printre alte specii, am putut identifica și pe *Deroceras caruanae* Poll. 1891 (2,3).

În 1965, împreună cu Al. V. Grossu (1), am descris din România (M-ții Apuseni) pe *Deroceras caruanae* cu menționarea în text a unor nepotriviri anatomice (aparatul de reproducere), față de cel descris de C. Pollonera 1891, dar am considerat că este vorba de

Deroceras caruanae Poll. 1891, aparatul reproducător (partea bazală) (1) și *Deroceras padișii* n. sp. aparat reproducător (partea bazală) (2).

o variabilitate individuală, mai ales că nu am avut la dispoziție decît trei exemplare juvenile.

În prezent, fiind în posesia unui bogat material de Limacidae din M-ții Apuseni, cît și a speciei tipice de *Deroceras caruanae* Poll. 1891, din insulele Azore, am putut constata pe baza unui studiu de anatomie comparată că exemplarele determinate de noi ca *D. caruanae* în 1965 nu aparțin speciei *D. caruanae* Poll. 1891. Aceasta pentru că diferențele anatomice (forma penisului și a glandelor anexe), semnalate de noi în 1965, se mențin constante la exemplarele juvenile din M-ții Apuseni, iar la cele adulte penisul prezintă un șanț adînc care-l împarte în două sfere inegale. De asemenea îi lipsesc și cei doi apendici terminali, între care se găsesc glandele anexe, atît de caracteristice lui *D. caruanae* Poll. (vezi desenul 1). La exemplarele din M-ții Apuseni, glandele anexe sînt situate la capătul penisului care este oval bombat, fără apendicii menționați mai sus (vezi desenul 2).

În urma constatării acestor diferențieri de ordin anatomic, între aceste două populații de *Deroceras:* una din insulele Azore și alta din M-ții Apuseni, considerăm specia determinată de noi drept *D. caruanae* în 1965, ca necorespunzătoare speciei *D. caruanae* Poll. 1891 și o declarăm ca specie nouă sub denumirea de *Deroceras padișii* n.sp., după localitatea din M-ții Apuseni, unde a fost colectată ca adult în număr mare.

Materialul a fost colectat atît personal cît și de către colectivul Muzeului județean Oradea, cu ajutorul căruia am putut executa aceste deplasări, fapt pentru care aducem mulțumirile noastre și pe această cale.

Typus: col. Muzeului « Gr. Antipa », Padiș 30 mai 1967, inv. nr. 13152.

Paratypi: col. Muzeului « Gr. Antipa », Padiș (M-ții Apuseni), 30 mai 1967, 20 expl., inv. nr. 13153; Mt. Băișoara, 7 iunie 1966, 5 expl., inv. nr. 13154; Mt. Scărișoara, 31 mai 1966, 8 expl., inv. nr. 13155; Stîna de Vale, 4 iulie 1965, 10 expl., inv. nr. 13156.

BIBLIOGRAFIE

1. Grossu, Al. V. et Lupu D., 1965: *Espèces nouvelles du genre Deroceras (Gastropoda Limacidae) en Roumanie.* « Trav. Mus. Gr. Antipa », V, 25—31.
2. Pollonera, C., 1891: *Appunti di Malacologia. Intorno ai Limacidi di Malta.* « Bull. Mus. Zool. Anato. Comp. », 99,1—4.
3. Quick, H. E., 1960: *British slugs (Pulmonata; Testacellidae, Arionidae, Limacidae),* « Bull. Brith. Mus. Zool. », VI, 3.

RÉSUMÉ

Dans cette note l'auteur fait une étude anatomique comparée entre les exemplaires de Limacides déterminés comme *Deroceras caruanae* **Poll. 1891 par Grossu et Lupu en 1965, trouvés dans les Carpathes Occidentales (Mts. Apuseni) de Roumanie, et** *Deroceras caruanae* **Poll. 1891, provenant des Açores.**

Se basant sur les différences anatomiques constatées, l'espèce déterminée par Grossu et Lupu, en 1965, comme *D. caruanae,* **est considérée comme non-correspondante à** *D. caruanae* **Poll. 1891 et déclarée nouvelle espèce, sous le nom de** *Deroceras padișii* **n. sp.**

https://biblioteca-digitala.ro

STUDIUL PALINOLOGIC AL SOLURILOR MONTANE DE LA CORNEȘUL MARE ȘI TOLANUL MIC

MARIN CÎRCIUMARU

Situate în partea sudică a Munților Parîng, cele două goluri montane — Cornețul Mare și Tolanul Mic — au luat naștere în urma defrișărilor făcute de om în vremuri relativ recente.

Cornețul Mare se găsește la o distanță mai mică de 1 km față de Tolanul Mic, de-a lungul șoselei Novaci — Sebeș. Tolanul Mic se află în vecinătatea vîrfului Cerbul (2 065 m), la altitudinea de 1 560 m; Cornețul Mare, ceva mai spre nord, nu departe de cabana Rînca, la circa 1 700 m.

Cuprinse în cadrul cristalinului autohton sau al Parîngului, alcătuirea petrografică este cea specifică acestui domeniu, reprezentată prin micașisturi, granite gnaisice și filite în zona Tolanul Mic și granite gnaisice în zona Cornețul Mare.

Substratul litologic a influențat caracterul pronunțat scheletic al solurilor, iar compoziția mineralogică, în general puternic acidă, s-a transmis solului ce a luat naștere pe aceste roci. Aciditatea solurilor de la Tolanul Mic și Cornețul Mare a fost favorizată și de alți factori, dintre care climatul rece și umed și vegetația montană, în mare parte acidofilă, sînt cei mai importanți. În aceste condiții s-a putut forma un sol brun acid montan la Tolanul Mic și un sol brun acid podzolic montan la Cornețul Mare (11).

Pe terenul fostelor păduri de altădată s-a instalat o vegetație ierboasă de înțelenire secundară, cuprinzînd asociații de *Nardus stricta*, alături de care apar asociații de *Agrostis tenuis* și *Festuca rubra* (1).

Climatul este aspru, mediile temperaturii anuale nu depășesc 4°C, iar precipitațiile se mențin la 1 300 mm/an.

Descrierea și geneza solurilor din masivul Parîng a constituit una din preocupările colectivului Catedrei de pedologie a Institutului agronomic « Tudor Vladimirescu » din Craiova, care a cuprins în sfera sa de cercetare și solurile de la Tolanul Mic și Cornețul Mare. Din punct de vedere morfologic, se precizează, atît pentru solurile brune acide montane cît și pentru cele brune acide podzolice montane, prezența unui orizont A de culoare brună, la cele podzolice cu o nuanță cenușie. La 45—50 cm se trece în orizontul scheletic B/D, format din fragmente de rocă.

Aciditatea pronunțată a solurilor (pH cuprins între cca 4,10 în orizontul A_1 și circa 4,50 în orizontul B/D), ca și conținutul în humus, în general ridicat, au conservat foarte bine polenul pe întregul profil.

Probele s-au extras din 10 în 10 cm, pînă la adîncimea de 0,60 m. Preparatele polinice au fost efectuate prin fierbere cu KOH 10%, după care s-au supus unor centrifugări repetate (pînă la 10—15 centrifugări pentru fiecare orizont), cu ajutorul unei centrifuge electrice. Pentru îndepărtarea particulelor minerale s-a folosit flotația cu Cl_2Zn (d = 1,85), după care preparatele au fost centrifugate la o turație redusă.

Pentru fiecare orizont s-au numărat 150 grăuncioare de polen de arbori, fără a fi inclus și polenul de alun, el fiind estimat, ca și gramineele, în legătură cu această cifră. Nu s-a observat o scădere evidentă a densității polenului în raport cu adîncimea nivelului de unde au fost extrase probele, în schimb fragmentarea polenului de conifere crește spre orizonturile mai profunde, fenomen de altfel caracteristic și în alte regiuni montane de la noi (16).

Rezultatele analizelor (tabelul 1—2 și fig. 1—2), efectuate asupra solurilor montane de la Tolanul Mic și Cornețul Mare arată că acestea s-au format în perioada tîrzie a holocenului, corespunzătoare subatlanticului rece și umed (schema climatică a lui Blytt-Sernander).

Spectrele polinice sînt dominate de polenul de fag, ale cărui valori maxime, destul de apropiate între cele două soluri (57,33% la Tolanul Mic și 69,33% la Cornețul Mare), sînt mărturie că, de-a lungul procesului de evoluție solurile s-au găsit în limitele climatului zonal al pădurilor de fag. Afirmarea viguroasă a fagului, chiar din primele orizonturi (55,33% la Tolanul Mic și 51,33% la Cornețul Mare), arată că scoarța de alterare în zona celor două puncte a început să se formeze cînd în regiune erau deja instalate făgete compacte.

La Tolanul Mic, începînd de la nivelul de bază, procentele fagului scad ușor pînă la 0,30 m, unde se înregistrează valoarea minimă de 38,66%, căreia îi urmează o creștere evidentă, dar de scurtă durată, cînd de fapt e atinsă maxima absolută de 57,33% (la 0,20 m). Spre timpurile recente fagul e în regres lent.

Un mers oscilant prezintă curba fagului la Cornețul Mare. Aici valoarea minimă se înscrie la 0,50 m, după care procentele cresc continuu pînă la 0,30 m. După o scurtă depresiune la 0, 20 m, în proba de suprafață se înregistrează valoarea cea mai ridicată a fagului.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

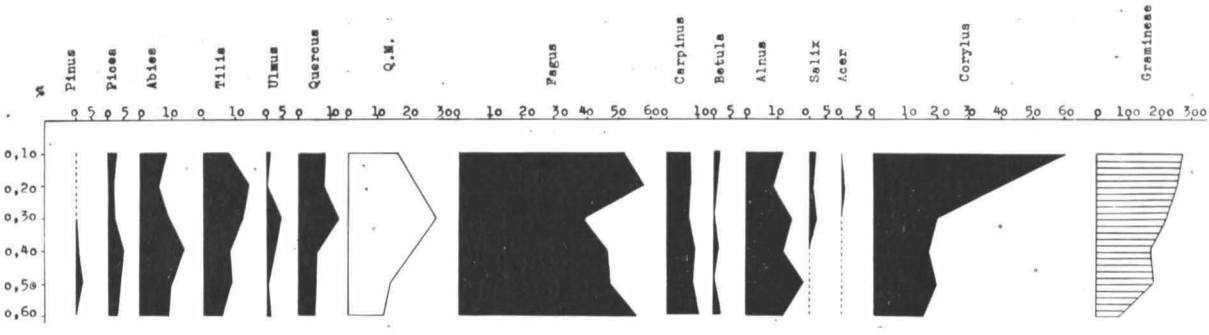


Fig. 1. Spectrul polinic al solului brun acid montan de la Tolanul Mic.

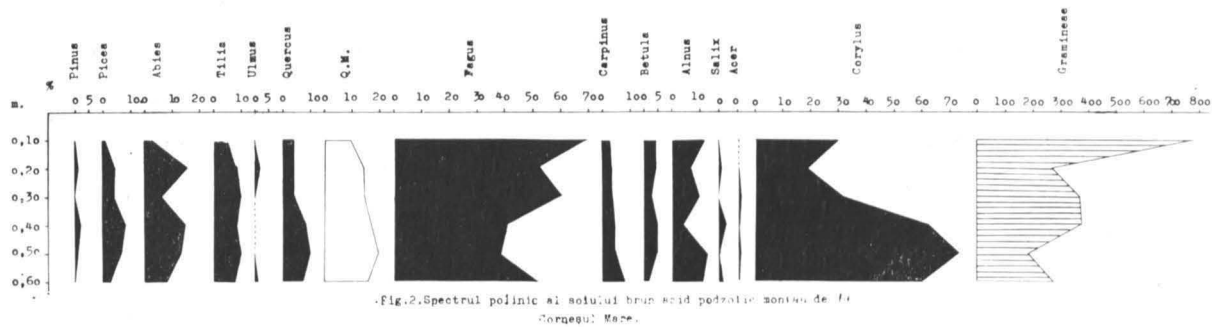


Fig. 2. Spectrul polinic al solului brun acid podzolic montan de la Corneşul Mare.

Bradul, principalul asociat al fagului prin pretenţiile ecologice asemănătoare în timpul acestei faze, întruneşte valori modeste. La Corneşul Mare, în prima parte a fazei, procentele sale se menţin în jurul mediei de 10%. O reducere bruscă la 0,30 m precede maximul absolut de la nivelul de 0,20 m, căruia îi urmează valoarea cea mai scăzută din profil şi care se înregistrează în spectrul nivelului superior. Destul de asemănătoare, din punct de vedere valoric, cu cele de la Corneşul Mare sînt procentele bradului la Tolanul Mic. Maxima

TABELUL 1

CORNEŞUL MARE

Nr. crt.	Adîncimea în m	Pinus	Picea	Abies	Tilia	Ulmus	Quercus	Q.M.	Fagus	Carpinus	Betula	Alnus	Salix	Acer	Corylus	Gramineae	Compositeae	Lycopedium	Ericacea
1.	0,10	—	0,66	2,66	5,33	—	4,00	9,33	69,33	2,66	4,00	11,33	—	—	29,33	778,00	8,66	0,66	—
2.	0,20	0,66	4,00	15,33	8,00	1,33	4,66	13,99	51,33	3,33	4,00	6,66	0,66	—	18,66	266,66	9,33	—	—
3.	0,30	—	4,00	6,00	9,33	—	4,66	13,99	59,33	3,33	2,66	10,00	—	0,66	31,33	360,00	4,66	0,66	—
4.	0,40	2,00	8,00	14,66	8,00	—	8,66	16,66	40,00	4,66	4,66	5,33	2,66	—	62,66	373,33	8,66	—	0,66
5.	0,50	0,66	6,66	13,33	9,33	—	10,00	19,33	38,00	4,66	4,66	12,66	—	0,66	73,33	183,33	2,66	—	—
6.	0,60	—	2,66	8,00	7,33	0,66	8,00	15,99	51,33	7,33	1,33	11,33	1,33	—	60,00	270,00	5,33	—	—

https://biblioteca-digitala.ro

TABELUL 2

TOLANUL MIC

Nr. crt.	Adîncimea în m.	Pinus	Picea	Abies	Tilia	Ulmus	Quercus	Q.M.	Fagus	Carpinus	Betula	Alnus	Salix	Acer	Corylus	Gramineae	Compositeae
1.	0,10	—	2,66	8,00	7,33	0,66	8,00	15,99	51,33	7,33	1,33	11,33	1,33	—	60,00	270,0	5,33
2.	0,20	—	1,33	5,33	14,00	—	7,33	21,33	57,33	7,33	0,66	8,66	0,66	0,66	40,00	253,33	9,33
3.	0,30	—	2,00	8,66	12,00	4,00	12,00	28,00	38,66	6,66	—	14,00	2,00	—	20,00	223,33	9,33
4.	0,40	0,66	4,66	13,33	8,00	2,00	5,33	15,33	45,33	8,66	0,66	11,33	—	—	17,33	170,00	0,66
5.	0,50	1,33	3,33	9,33	8,66	—	4,66	13,32	47,33	7,33	—	18,00	—	—	20,00	180,00	5,33
6.	0,60	—	2,66	8,66	6,00	0,66	4,66	11,32	55,33	9,33	1,33	11,33	—	—	16,00	80,00	5,33

absolută de 13,33% de la 0,40 m — care se produce după un declin evident în nivelul precedent — e succedată de o scădere pregnantă în proba de la suprafață.

Molidul schițează o participare modestă pentru altitudinea celor două soluri; chiar valoarea maximă de 8% înscrisă în profilul de la Corneșul Mare este nesemnificativă și dovedește că absența sa în această parte nu este prea recentă.

Pinul are în răstimpul acestei faze, apariții uneori sporadice, alteori de loc concludente pentru a se putea considera că vegeta prin apropiere altfel decît în exemplare cu totul izolate.

Dintre elementele stejărișului amestecat, teiul și stejarul sînt mai bine reprezentați. Semnificativă chiar din spectrul probei de la 0,60 m frecvența teiului la Tolanul Mic crește pînă spre suprafață, unde își atinge maximul de 14,00%. Mult mai uniformă din punct de vedere valoric, curba teiului de la Corneșul Mare se caracterizează prin amplitudinea valorilor extreme, relativ apropiate, cuprinse între 5,33—9,33%. Dacă la Tolanul Mic stejarul se caracterizează prin valori mai scăzute în prima parte a profilului și ceva mai ridicate în cea de-a doua, la Corneșul Mare se pare că situația se inversează. Proporția cu care ulmul participă alături de celelalte elemente ale stejărișului amestecat, la alcătuirea pădurii în tot timpul acestei faze, este scăzută. Valorile sale nu depășesc 4,00%, sau uneori dispare complet din spectrul polinic, așa cum se întîmplă la Corneșul Mare, între nivelul de 0,50—0,30 m.

Carpenul ilustrează o participare întrucîtva diferită pentru cele două sedimente, în sensul că procentele sînt ceva mai ridicate în profilul de la Tolanul Mic, unde valoarea medie e mai mare, de 7,5%, pe cînd la Corneșul Mare se mențin sub 4,5%, iar dacă facem abstracție de ultimul orizont, unde carpenul ar putea să fie suprareprezentat, ca urmare a antrenării grăuncioarelor de polen în straturile mai profunde — fenomen posibil în solurile podzolite (15), — media abia atinge 3,7%. Prevalența carpenului la Tolanul Mic ar putea să rezulte — alături de o consecință a altitudinii mai scăzute — din vechimea mai mare a solului în această parte; frecvența în general mai ridicată a carpenului ar putea să fie un ecou al unei perioade încheiate mai înainte.

Una dintre cele mai surprinzătoare constatări, în urma studiului palinologic efectuat asupra celor două soluri din Parîngul sudic, este neobișnuita proporție cu care alunul participă în spectrul polinic în timpul acestei faze. La Corneșul Mare, în straturile profunde, procentele sale ajung să depășească 70%, pentru ca, spre suprafață, să scadă simțitor, sub 20%. Situația diferă în mod evident în sedimentul de la Tolanul Mic; aici valorile cele mai ridicate se întîlnesc în orizonturile superficiale (60%) și se reduc spre baza profilului, sub 20%.

Suprareprezentarea alunului în orizonturile profunde ale solului de la Corneșul Mare nu poate să fie decît cauza aceluiași proces de podzolire a solului. Fenomenul migrării spre straturile de jos ale solului de la Corneșul Mare s-ar putea să fi cuprins și polenul celorlalte

https://biblioteca-digitala.ro

genuri, motiv pentru care prezentăm acest studiu cu rezervele necesare.

La Tolanul Mic, în prima parte a fazei, alunul înregistrează valori în jur de 20%. De la nivelul de 0,30 m, procentele sale cresc vertiginos, culminînd în maximul absolut din proba de la 0,10 m (60,00%). Ampla reprezentare a alunului în a doua parte a fazei ar putea să reoglindească perioada cînd s-a făcut defrişarea pădurii în zona Tolanul Mic. În prima parte a fazei, cînd pădurea nu era defrişată, rolul său filtrant s-a făcut simţit pentru genitorii de polen care se găseau la o depărtare mai mare, în sediment fiind înglobat în principal polenul arborilor care alcătuiau pădurea în zona respectivă (14).

Faptul că fagul se reduce treptat pînă la atingerea valorii minime, care valoare minimă coincide cu spectrul unde începe creşterea masivă a proporţiilor alunului, constituie un argument în plus pentru dovedirea defrişărilor efectuate în această perioadă.

Dintre celelalte genuri de arbori care apar în sedimentele analizate, arinul este binişor răspîndit, ceea ce înseamnă că vegeta în pîlcuri compacte de-a lungul văilor din apropiere. Mesteacănul este reprezentat mai pe larg doar la Corneşul Mare, iar salcia şi arţarul însumează procente scăzute, sau alteori dispar din spectrul polinic.

Frecvenţa ridicată a polenului de graminee ilustrează existenţa unor întinse pajişti secundare în împrejurimi, precum şi instalarea acestora pe solurile de unde s-au extras probele, după defrişarea pădurilor care le acopereau şi sub care au luat naştere.

Analiza sporo-polinică a solurilor de la Corneşul Mare şi Tolanul Mic ilustrează cît se poate de evident faptul că ele s-au format în ultima perioadă climatică stabilită de Blytt şi Sernander — perioada rece şi umedă a subatlanticului. Nu se poate preciza cît din această fază cuprinde procesul evolutiv al celor două soluri; principalul impediment în această datare ar rezulta din imigrarea bradului care în Carpaţii Sudici este mai timpurie, pătrunderea sa în această parte a munţilor noştri făcîndu-se prin intermediul Planinilor (12,3).

Oricum, vîrsta solurilor analizate nu poate depăşi 3 000 de ani.

Climatul rece şi umed în care s-au format solurile a favorizat în mare parte intensificarea proceselor de humificare din orizonturile superioare. Desigur terenul pentru formarea solurilor de la Corneşul Mare şi Tolanul Mic a fost pregătit de o serie de factori ce au activat în perioadele anterioare subatlanticului.

Din punct de vedere fitoistoric, a ieşit în evidenţă, o dată în plus, că versanţii sudici ai Carpaţilor Meridionali au avut o evoluţie diferită, în comparaţie cu cei nordici şi mai ales cu celelalte compartimente ale lanţului carpatic.

Deoarece analizele efectuate au surprins constituţia pădurii doar în răstimpul ultimei faze climatice, nu se pot face precizări mai ample în timp, asupra proceselor evolutive ale vegetaţiei în această zonă.

Totuşi spectrele polinice au scos în evidenţă foarte sugestiv că, la altitudinea de unde au fost extrase probele, pădurile de fag formează limita superioară a pădurii, în absenţa molidului. Faptul că procentele fagului sînt reprezentate amplu, chiar după defrişările efectuate, se explică prin rolul curenţilor ascendenţi, care antrenează polenul anemofil din zonele inferioare (14). În orice caz, pe versanţii sudici ai Parîngului, fagul, în perioada de maximă expansiune din subatlantic, a cuprins suprafeţe mult mai întinse ca în masivele din împrejurime, în care s-au executat pînă în prezent analize, această concluzie fiind formulată de către I. Ciobanu şi colaboratori, încă în cadrul analizelor făcute în mlaştinile din zona alpină (7).

BIBLIOGRAFIE

1. Buia Al., Păun M., Pavel C., *Pajiştile din Masivul Parîng şi îmbunătăţirea lor*, Extras, « Studiul geobotanic al pajiştilor », Supl. la « Bul. Instit. agr. din Craiova », Ed. Agro-Silvică, Bucureşti, 1962.
2. Chiriţă C., Păunescu C., Teaci D., *Solurile României*, Bucureşti, Ed. Agro-Silvică, 1967.
3. Ciobanu I., *Analize de polen în turba masivului Semenic*, Cluj, 1948.
4. Ciobanu I., *Cercetări polenoanalitice în Munţii Retezatului*, « St. Univ. Babeş-Bolyai », ser. II, fasc. e, Biol., 1960, Cluj.
5. Ciobanu I., Diaconeasa B., Şuteu St., *Recherches polynologiques dans le massif du Parîng*, « Rev. Roum. Biol. », ser. bot., tom. 12, 1967, nr. 2—3.
6. Ciobanu I., Diaconeasa B., Şuteu St., *Recherches polynologiques dans le Massif du Parîng* (II), « St. Univ. Babeş-Bolyai », ser. biol., fasc. 2, 1967, Cluj.
7. Ciobanu I., Diaconeasa B., Şuteu St., *Analyses de pollen dans le marais tourbeux des cirques glaciaires Gîlcescu et Gîlort (Parîng)* (III), « St. Univ. Babeş-Bolyai », ser. biol., fasc. 2, 1968, Cluj.
8. Erdman G., *An introduction to pollen analysis*, 1943, Waltham, Mass, U.S.A.
9. Erdman G., Bergland B. and Praglowski, *An introduction to a Scandinavian pollen flora*, Stockholm, 1962—1964.
10. Florea N., Munteanu I., Rapaport C., Chiţu C., Opriş M., *Geografia solurilor României*, Bucureşti, 1968.
11. Maxim I., Şorop Gr., Stoian D., *Pajiştile din masivul Parîng şi îmbunătăţirea lor*, Extras, « Contribuţii la cunoaşterea solurilor din golurile de munte », Supl. la « Bul. Instit. agr. din Craiova », Edit. Agro-Silvică, Bucureşti, 1962.
12. Pop E., *Contribuţii la istoria pădurilor din nordul Transilvaniei*, « Bul. Grăd. şi al Muz. bot. », de la Univ. Cluj, vol. XXV, 1942.
13. Pop E. şi Ciobanu I., *Analize de polen în turba de la Cotul Carpaţilor*, « Bul. Univ. Babeş-Bolyai », Cluj, ser. şt. nat., vol. I, nr. 1—2, 1957.
14. Pop E., Boşcaiu N., Raţiu Fl., Diaconeasa B., *Corelaţia dintre spectrele polinice recente şi vegetaţia din Parcul naţional Retezat*, « St. cerc. de biol. », ser. bot., tom. 17, 1965, nr. 1.
15. Pop E., Boşcaiu N., Lupşa V., *Remarks to the Spore-Pollen spectra Reconstituted from Inferior Alpine Podzols*, « St. Univ. Babeş-Bolyai », ser. biol., fasc. 2, 1966 — Cluj.
16. Pop E., Nemeş M., Boşcaiu N., and Lupşa V., *Pollen analyses of the alpine soils from the Tarca and Nedeia mountains (Banat region)*, « Rev. Roum. Biol. », ser. bot., tom. 12, 1967, nr. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

CERCETĂRI ARHEOLOGICE ÎN ZONA CAZANELE MARI

V. BORONEANȚ și C. BORONEANȚ

Cu ocazia săpăturilor arheologice făcute la Peștera lui Climente I de la Dubova, comuna Plavișevița, în cadrul Grupului de cercetări complexe Porțile de Fier s-a cercetat întreaga zonă a Cazanelor Mari. Pe lîngă punctele deja cunoscute — Cuina Turcului, peșterile Climente (I și II), Veterani (Moavăț), Tîrviște și Săcoviște, mai semnalăm următoarele așezări:

— În anii 1965 și 1968 s-a cercetat peștera Punicova (Ponicova) săpată de apele rîușorului cu același nume, care străbate masivul calcaros Ciucarul Mare de la est la vest printr-o galerie tunel și apoi se varsă în Dunăre. Din galeria tunel, pe partea de nord, la circa 50 m de la intrare se deschide o galerie mai lungă spre care converg mai multe galerii mici, bogate în stalactite și stalagmite. Această parte a peșterii nu a fost locuită. Pe partea de sud, cam la 75 metri de la intrare, urcă o altă galerie ce răspunde într-o imensă sală subterană de cca 80 × 50 m și înaltă de peste 15 m. Spre această sală, coboară o serie de galerii mai mici sau mai mari bogate în stalactite, iar în partea sa de vest se află o altă intrare[1]. Din galeria intrării de vest, din pereții surpați ai unor gropi făcute cu ocazia exploatărilor de guano, înainte de primul război mondial, s-au recoltat numeroase fragmente ceramice. Acestea pot fi atribuite neoliticului, trecerii de la neolitic la bronz, primei epoci a fierului și feudalismului.

Datorită apariției unor oase de ursus spelaeus la care se adaugă și cîteva așchii atipice de cuarțit și silex, presupunem existența unei locuiri paleolitice. Neoliticul este atestat de cîteva cioburi Criș. Din perioada de tranziție spre epoca bronzului s-au găsit mai multe fragmente ceramice. Între acestea, un fragment este ornamentat cu benzi orizontale neîncadrate, alcătuite din linii cu împunsături succesive verticale, alternînd cu altele din împunsături simple, sub care urmează un șir de cruciulițe ce se repetă la intervale regulate, făcute din patru împunsături (fig. 2/11). Acest fragment îl atribuim culturii Baden-Kostolac. Un alt fragment este tipic culturii Coțofeni, avînd un brîu în relief alveolat, iar sub acesta, linii incizate oblic (fig. 2/10).

Bine reprezentată însă este locuirea aparținînd primei epoci a fierului. Între aceste fragmente ceramice se remarcă piese aparținînd tipurilor de căni, străchini, vase bitronconice. Majoritatea fragmentelor sînt făcute dintr-o pastă bună, de culoare neagră cu slip și, mai rar, de culoare brună sau cafenie roșcată. Fragmentele aparținînd tipurilor de castroane sînt neornamentate sau ornamentate cu caneluri în interiorul sau exteriorul vaselor (fig. 1/10, 14). Pe un fragment, pe partea interioară apare motivul în canelură, alături de triunghiul incizat (fig. 1/14), iar pe un altul, ornamentat exterior, cu canelură, apare și motivul din romburi ștampilate (fig. 1/12); altul prezintă proeminențe-apucători, tipice acestei epoci. Fragmentele ce aparțin tipurilor de ceașcă sînt ornamentate cu triunghiuri imprimate, dispuse cu vîrful în jos (fig. 1/3), cu incizie fină sub buză, separate de motivul în triunghiuri prin linii incizate adînc (fig. 1/8). Un fragment aparținînd unei forme mici este ornamentat chiar pe muchia ce separă gîtul de restul vasului, cu motive în formă de S culcat. Motivul acesta se repetă și pe pîntecul vasului (fig.1/6). Celelalte fragmente aparțin unor tipuri de vase mari. Sînt ornamentate în relief, cu butoni-apucători (fig.2/4), rotunzi sau alungiți, uneori dubli (fig. 1/11). Alt motiv este acela cu brîuri alveolate (fig. 1/13), crestate sau simple, dispuse orizontal sau vertical. Cîteva fragmente de buză sînt ornamentate pe muchia buzei cu crestături oblice (fig. 1/1, 2/2). Motivul cel mai des întîlnit pe aceste tipuri de vase este canelura simplă (fig. 1/9) sau răsucită (fig. 2/6). Interesant pare un fragment ornamentat exterior cu caneluri verticale întrerupte de proeminențe în formă de butoni, iar în interior pe buză cu caneluri orizontale (fig. 2/1), ca și un fragment ornamentat cu proeminențe, sub care se desfășoară un motiv în ghirlande realizat în tehnica cu șnurul, mărginit de ghirlande din împunsături (fig. 1/5). Tipologic, aceste materiale aparțin epocii Hallstatt faza B, putînd fi socotite contemporane cu cele de la Ostrovul Banului [2].

[1] Peștera pînă acum nu a fost cartografiată și nu are nici o prezentare științifică.

[2] Material nepublicat provenind din săpăturile făcute în anii 1966 și 1967 de către Sebastian Morintz, P. Roman, V. Boroneanț și M. Nica.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

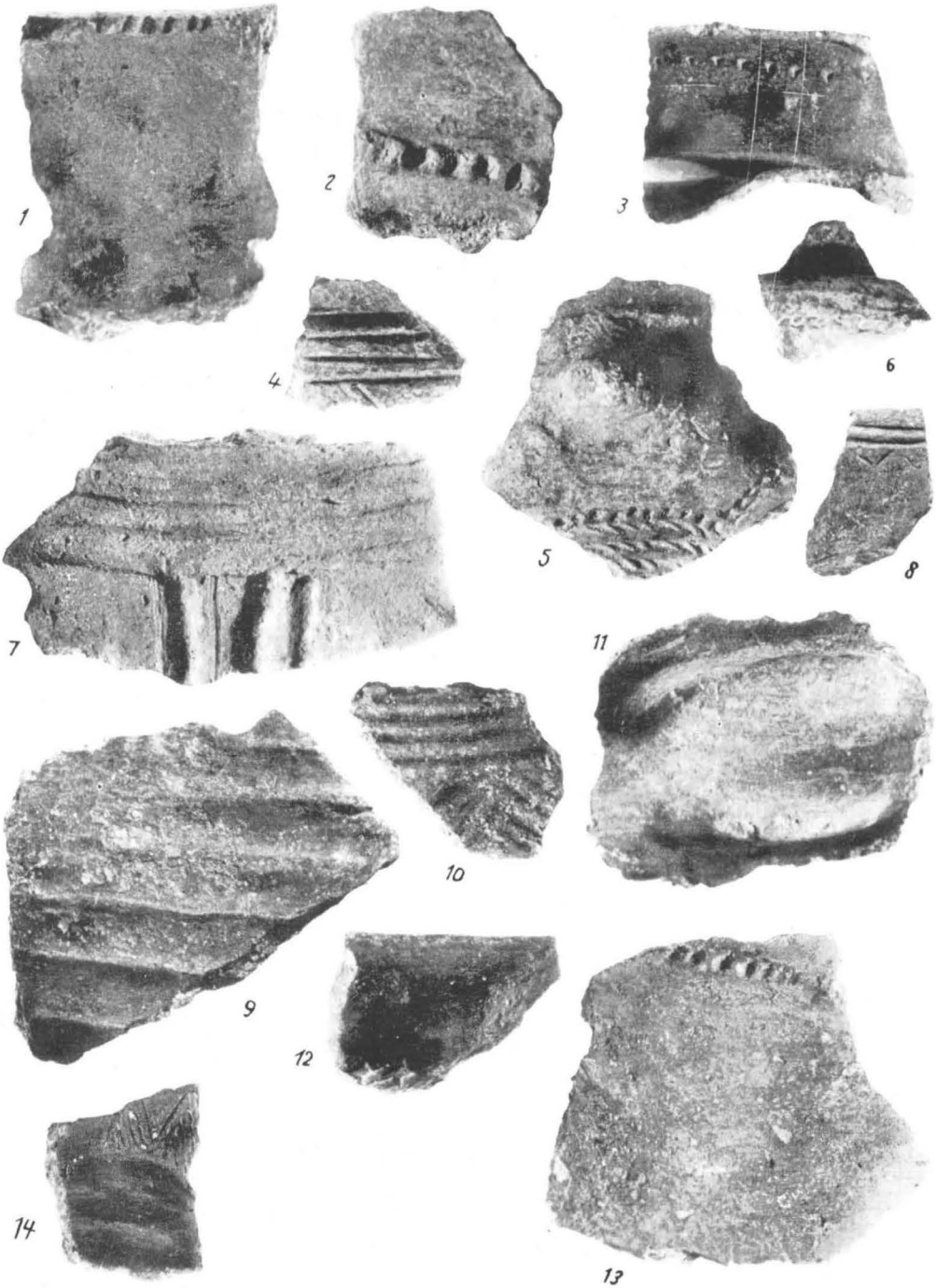


Fig. 1. Fragmente ceramice hallstattiene din peştera Punicova.

https://biblioteca-digitala.ro

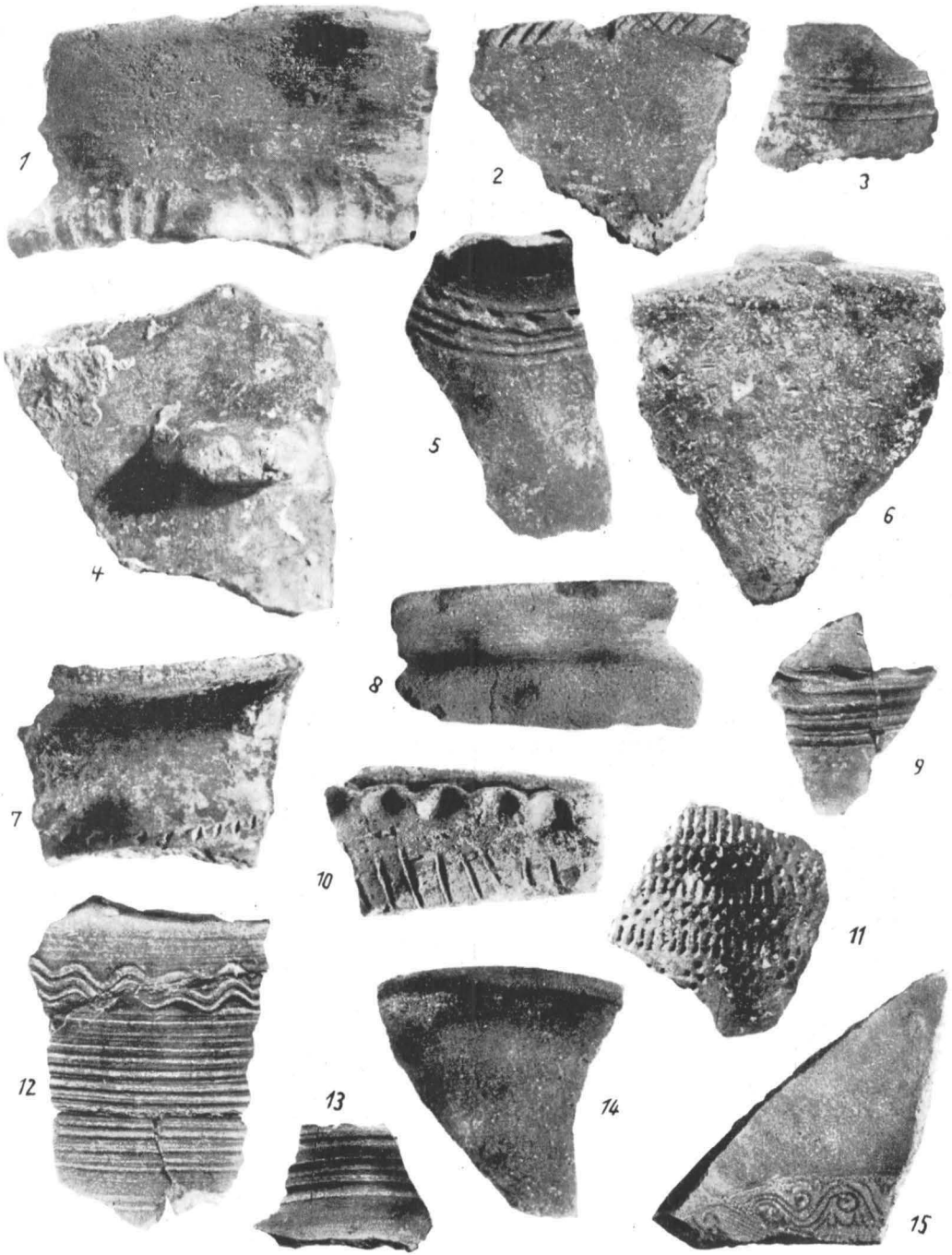


Fig. 2. — 1, 2, 4, 6. Fragmente ceramice hallstattiene din peştera Punicova; 10, fragment ceramic cultura Coţofeni din peştera Punicova; 3, 5, 7, 9, 14, 15, fragmente ceramice aparţinînd secolului al XIV-lea din peştera Punicova; 8, fragment ceramic secolul II î.e.n., de la Plavişeviţa; 12, fragment ceramic secolul al X-lea de la Dubova.

https://biblioteca-digitala.ro

Cele mai noi fragmente ceramice găsite în această peșteră pot fi atribuite — după pastă, profil și ornament — secolului al XIV-lea. Mai deosebit este fragmentul ornamentat cu un brîu din împunsături oblice, făcute pe prima incizie din brîul de patru ce încercuiesc gîtul, sub care se desfășoară motivul în val. Întreg fragmentul prezintă pe partea exterioară, urme de culoare roșie crudă (fig. 2/5). Un fragment aparținînd unei străchini este smălțuit verzui, iar pe partea dinspre fund desfășoară motive geometrice incizate și apoi umplute cu vopsea brună smălțuită (fig. 2/15). Fragmentele găsite aparțin tipurilor de străchini, ulcele sau capace (fig. 2/14).

★

Pe valea Punicovei, la nord de locul zis « la Znamine », în malurile mîncate de ape, s-au găsit mai multe fragmente ceramice de tip Coțofeni.

★

În fața satului Dubova, la circa 70 — 100 m aval de locul de vărsare a pîrîului Carasova în Dunăre, în malul Dunării, se văd urmele a două bordeie cu cenușă, arsură și cărbune, din care au fost scoase și cîteva fragmente ceramice lucrate la roată. Mai deosebit este fragmentul ornamentat cu incizii liniare concentrice și valuri, caracteristice secolului X e.n. (fig. 2/12). Aceste bordeie sînt prima dovadă a continuității elementului autohton pentru această perioadă în zona Porților de Fier.

★

La Plavișevița, în nordul Dunării, la circa 100 m amonte de pichetul grănicerilor, se văd cioburi, oase, cărbune și cenușă. Această așezare, după pasta, forma și decorul fragmentelor ceramice, o atribuim secolului II î.e.n. Materiale asemănătoare s-au găsit la Schela Cladovei [3] și la Gura Văii, pe locul unde acum se înalță hidrocentrala de la Porțile de Fier [4] (fig. 2/8).

RÉSUMÉ

A l'occasion des fouilles archéologiques effectuées dans le cadre du Groupe de recherches complexes des Portes de Fer (défilé du Danube), à la grotte de Climente I de Dubova, on a fait des recherches aussi dans la zone de « Cazanele mari », y découvrant plusieurs sites habités.

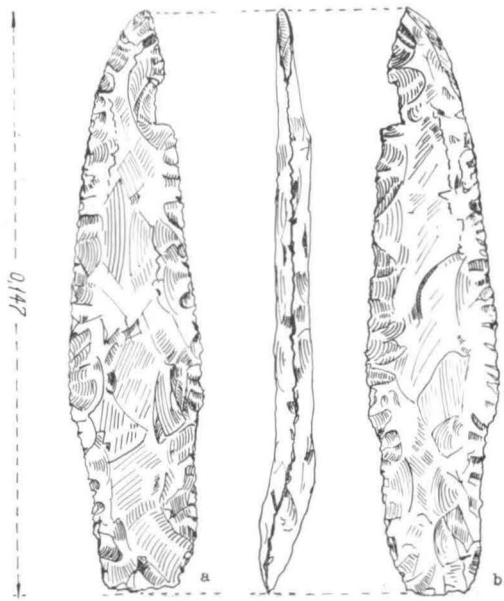
Dans la grotte Punicova on a trouvé des fragments céramiques attribués à la première époque du fer — Hallstatt, phase B, aux cultures Coțofeni, Baden-Kostolac et au XIV-e siècle. En face du village de Dubova, sur la rive du Danube, on a trouvé deux huttes avec de la céramique appartenant à l'élément autochtone du X-e siècle, tandis qu'à Plavișevița on a trouvé un site daco-gète du II-e siècle av. n.è.

[3] V. Boroneanț, *Două bordeie dacice la Schela Cladovei*, *Tr. Severin*, Apulum, VII/I, p. 260.

[4] Materiale nepublicate din săpăturile lui V. Boroneanț, din 1966.

UN VÎRF DE LANCE DIN SILEX DESCOPERIT LA DRĂGUȘENI

ARISTOTEL CRÎȘMARU



Vîrf de lance din silex.

În 1962, cu ocazia săpăturilor pentru fundațiile unor construcții la ferma agricolă de stat Drăgușeni din jud. Botoșani, în punctul « În Cumpănă », pe dreapta șoselei Săveni-Coțușca, s-a descoperit un vîrf de lance cu peduncul din silex (vezi desenul).

Vîrful este lucrat din silex cenușiu-deschis, de bună calitate și prezintă pe toată suprafața o frumoasă patină alburie-albăstruie. Are lungimea maximă de 14,7 cm, lățimea la bază 3,6 cm, iar cea a pedunculului de 2,5 cm. Este prelucrat în tehnica așchierilor plate de suprafață, în desprinderi dispuse neregulat, îndeosebi prin mijlocul fațetelor și retușat pe ambele laturi, inclusiv pedunculul, cu retușe laterale, mai mari sau mai mici, obținute prin presiune. La vîrf, pe latura stîngă, tot în regiunea vîrfului, prezintă o spărtură recentă produsă de un corp dur. Prin retușele laterale piesa a obținut o zimțuitură fină, care îi mărește puterea de penetrație. Pedunculul, care reprezintă aproape 1/3 din lungimea piesei (4,4 cm), este puțin îndoit spre stînga față de linia profilului. În general, vîrful ce-l prezentăm aici se înscrie în forma unei frunze de salcie.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Vîrfurile de săgeți și de suliță cu peduncul de prins în tijă, confecționate din silex, au o străveche tradiție, trăgîndu-și originea încă din paleoliticul superior [1]. Perfecționarea tehnicii de lucru se atinge după milenii, în epoca bronzului, concretizată în tipul reprezentat prin piesa de care ne ocupăm.

Dacă în neolitic asemenea arme serveau mai sigur pentru vînătoare, în epocile următoare ele vor fi fost folosite și în activitatea războinică, deoarece este aproape de neconceput separarea armelor de vînătoare de cele de război. Adeseori, ele sînt descoperite în afara unor așezări.

Faptul că vîrful de lance din silex de la Drăgușeni a fost descoperit în afara unui complex de locuire, fără alt material însoțitor, ne îngreuiază încadrarea cronologică. Din publicațiile noastre nu se cunosc, pînă în prezent, asemenea descoperiri [2].

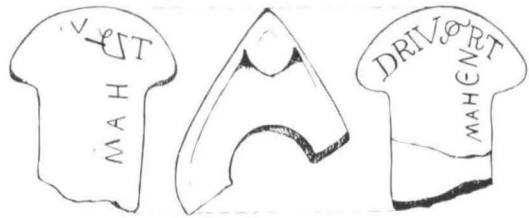
Analogii identice, pentru vîrful de care ne ocupăm aici, găsim în afara țării noastre, pe teritoriul Poloniei și Uniunii Sovietice, în spațiul cuprins între Marea Baltică și pînă în stepele nord-pontice, mai numeroase în podișul Volîno-Podolic. În stațiunile și în grupul de morminte tumulare est-carpatice de la Chelmce și Zelów [3], la Rusilow, Lwow-Opole, Ostrożec [4], au fost descoperite astfel de vîrfuri de lance din silex, cu peduncul, atribuite purtătorilor culturii Komarów. Tipul acesta de armă s-a răspîndit apoi spre sud, unde a fost descoperit mai ales în curganele nord-pontice [5], unele exemplare fiind mult mai mari decît al nostru, adevărate pumnale de silex, la fel cu cel descoperit în necropola din epoca bronzului de la Orlovka [6] (zona nord-pontică).

Pe baza analogiilor de mai sus, piesa descoperită la Drăgușeni se leagă de centrul de prelucrare a silexului din regiunea Nistrului superior și se încadrează în rîndul tipurilor din nordestul și estul Europei, cunoscute în culturile din epoca bronzului. Aria de răspîndire cuprinde și jumătatea nordică a Moldovei, unde probabil a ajuns în bronzul mijlociu, în perioada corespunzătoare grupului cultural Belopotok-Costișa (contemporan cu Komarów) deci în a doua jumătate a mileniului II î.e.n.

1. *Istoria României*, I, 1960, p. 27–28, fig. 4/1–3.
2. În ultimul timp, Al. Păunescu ne informează că un vîrf identic a fost descoperit la Luncani-Bacău.
3. Max Ebert, *Reallexikon der Vorgeschichte*, Berlin, 1927/1928, pl. 59/b și pl. 61/a (vîrf de suliță din silex tip Bug).
4. T. Sulimirski, *Corded Ware and Globular Amphorae North-East of The Carpathians*, University of London, The Athlone Press, 1968, pl. 8/1 și 11/1.
5. M. I. Viazmitina, V. A. Ilinskaia, E. F. Pokrovska, A. I. Terenojkin și G. T. Kovpanenko, Курган біля с. Ново-Пилипивки і радгоспу Аккермень în Археологічні Памятки УРСР, VIII, 1960, fig. 56/3 și 73/16; I. K. Tvetkova, Неолитические жилища стоянки Болодары în Советская Археология, 1958, 2, fig. 8/1; O. N. Bader, Очерк работ Азово-Черно Морской экспедиции în Краткие Сообщения, XXXI, 1950, Moscova, p. 180, fig. 68.
6. O. N. Bader, *op. cit.*, fig. 18.

O INSCRIPȚIE ROMANĂ PE UN TOPOR DE PIATRĂ PREISTORIC

PROF. UNIV. DR. DOC. D. TUDOR



Topor de piatră cu inscripție romană, de la Sucidava.

Așezarea preistorică, dacică, romană și bizantină Sucidava (cartierul Celei, orașul Corabia) dă anual la lumină surprize arheologice, unele de mare importanță istorică. Săpăturile arheologice pe care le conducem în acest loc de aproape patru decenii au dezvelit monumente de seamă, cum sînt: cetățuia romano-bizantină, portalul podului constantinian, stîlpul miliar al lui Constantin cel Mare, bazilica creștină, fîntîna secretă a cetății, puțul roman din orașul antic, depozitul cu rame de plumb pentru oglinzi de sticlă, cele cinci tezaure monetare ascunse în timpul invaziei lui Attila etc. Cîteva dintre acestea constituie descoperiri unice în întreaga lume romană și bizantină. Pe baza resturilor arheologice se constată că la Celei, timp de cinci milenii a existat o locuire continuă, care se deschide cu oamenii neolitici ai culturii Vădastra și ține pînă azi. Situată pe malul stîng al Dunării, Sucidava a fost punctul de legături economice și culturale cel mai important între nordul dacic și sudul balcanic, din comuna primitivă pînă în perioada bizantină. Ea lega valea Iskerului din Bulgaria cu milenarul drum de pe malul Oltului, calea cea mai dreaptă spre inima podișului transilvan [1].

[1] Pentru descoperirile de la Sucidava, vezi: D. Tudor, *Sucidava. Une cité daco-romaine et byzantine en Dacie*, Bruxelles, 1965; D. Tudor, *Sucidava*, București, 1965, Ed. Meridiane și D. Tudor, *Oltenia romană*, ed. a III-a, București, 1968.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

Din Sucidava prezentăm acum o altă piesă arheologică, care stîrnește multă curiozitate științifică prin natura ei neobișnuită. Este vorba de un fragment de topor din rocă de serpentin, descoperit la poalele cetățuii romano-bizantine și păstrat acum în colecțiile Muzeului național de antichități din București (inv. III, 4899). În starea actuală, obiectul este lung, lat și gros de 5 cm. Prin analogii cu alte exemplare intacte, el avea două tăișuri (bipennis) de formă semilunară și fusese puternic șlefuit în exterior. Orificiul de înmănușare se executase cu multă îndemînare și eleganță. Toporul aparține perioadei bronzului și la Sucidava constituia un obiect de import, adus probabil de la sud de Dunăre.

Piesa s-a păstrat intactă pînă în vremea stăpînirii romane la Sucidava, cînd a fost descoperită de un localnic în așezarea preistorică de pe malul Dunării și refolosită de el, în sec. II—III e.n. Noul posesor al obiectului l-a gravat însă cu o inscripție latinească pe cele două fețe bombate, cu un text repetat. Literele sînt înalte de 4—8 mm (fig. 1). Mai tîrziu, toporul s-a rupt în zona orificiului de înmănușare și fragmentul păstrat s-a folosit ca un fel de pisălog. Această nouă întrebuințare a dus la distrugerea aproape totală a inscripției de pe una din fețele sale [2].

Din cele două texte epigrafice s-a păstrat foarte puțin. Pe prima față se citește în lungul tăișului: ... DRIVS ORT și perpendicular: MAHEN. De notat o ligatură SO. Pe a doua față se mai distinge: .... VS ORT și MAHE. Textul de pe fragmentul dispărut ne rămîne complet necunoscut și presupunem că el conținea numele complet al posesorului, precum și alte indicații de natură votivă și topografică. Pe baza acestor observații am putea reconstitui cu probabilitate: ... *Drius ort(us) [vico?] Mahen.* Deci, ar fi vorba, de un personaj născut într-o localitate în componența căreia intrau literele Mahen. Drius ar reprezenta aici un cognomen, care la rigoare putea constitui și partea finală a unui nume puțin obișnuit ca redactare (Alexandrius, Phaedrius, Sosandrius etc.). El poate fi însă considerat și independent, derivat dintr-un toponimic elin, cunoscut sub formele Δρίος, Δρίον, Δρυὸς, Δρῦος, Δρύων, [3], sau ca derivat din numele populației Δρύας [4]. Este cunoscut de asemenea și teoforicul Δρῦος [5].

În ceea ce privește cuvîntul Mahen, acesta ne oferă analogii numai în lumea orientală. În lista unei solii orientale venită la Roma pe timpul lui Sulla, care figurează în textul cunoscutei inscripții pusă pe Capitoliu de către regii și popoarele Asiei *(regnum et populorum Asiae donaria)* este menționat și un *[Ma]hes Mahei f(ilius)* [6]. Din Magreta — Modena se cunosc ștampile aplicate pe amfore de export cu numele producătorului sau al negustorului Mahe[s] sau Mahe[tis] [7].

Deducem deci, că cel ce a gravat inscripția pe toporul din Sucidava era un oriental ca origine, născut într-o localitate cu nume tot oriental. El făcea parte dintre numeroșii coloniști poposiți în Dacia, din răsărit. Aceasta ne poate îndruma și spre alte ipoteze. Alegerea acestui topor cu două tăișuri pentru gravarea unei inscripții, nu trebuie considerată ca un capriciu. Se pare că au existat și unele motive de ordin religios ce l-au îndemnat la aceasta. Toporul cu două tăișuri (bipennis), era armă de luptă și obiect sacru pentru mulți dintre zeii popoarelor orientale, transplantați și în Dacia romană, ca *Jupiter optimus maximus Dolichenus, Sabazius* etc. [8]. De la aceste divinități, securea dublă a fost împrumutată și în iconografia altor divinități neorientale, cum au fost *Cavalerii dunubieni* [9]. Pare deci posibilă ipoteza, ca pe fragmentul dispărut să fi existat și o închinare pentru unul dintre zeii de origine orientală, gravată sub obișnuita formă abreviată (de ex. *I.O.M.D.*) și în acest caz, obiectul de origine preistorică căpătase un caracter votiv păgîn [10].

După cîte știm, toporul de piatră descoperit la Sucidava este pînă acum, singurul de acest gen, din toată lumea romană, dotat cu o inscripție latinească.

RÉSUMÉ

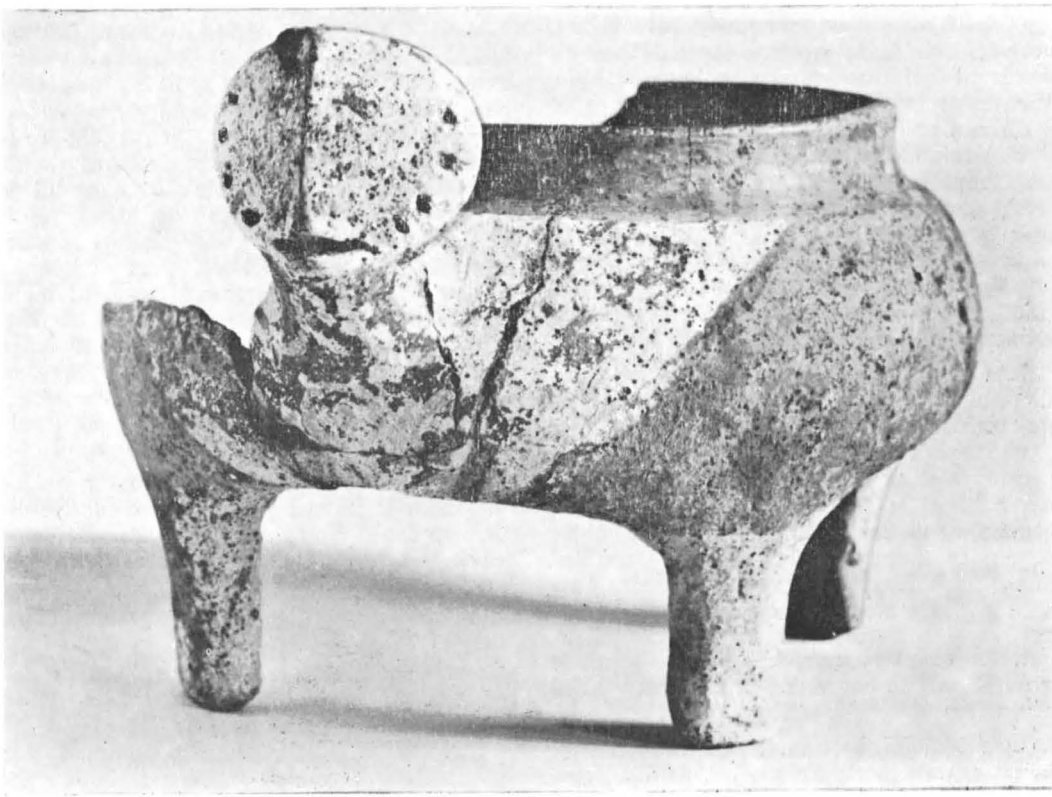
On présente un fragment de hache préhistorique, en pierre, qui appartient à l'époque du bronze, et sur lequel on a gravé une inscription, dans l'époque romaine. Dans cette inscription apparaissent les noms orientaux Drius et Mahen. L'on suppose que l'objeta été voué à une divinité orientale, dans le culte de laquelle on utilisait la hache double (bipennis), comme l'était Jupiter de Doliche.

[2] Acest topor s-a notat de noi în *Olt. romană*, p. 508, nr. 198.
[3] W. Pape — E. Benseler, *Wörterbuch der griech. Eigennamen*, ed. a III-a Braunschweig, 1884, p. 323.
[4] L. Zgusta, *Kleinasiatische Personennamen*, Praga, 1964, p. 315.
[5] L. Robert, *Hellenica*, VII, 1949, p. 51 și urm., care menționează după Plutarh, *De def. orac.*, 21, numele zeului.
[6] Dessau, ILS, 30.
[7] CIL, XI, 6695, 113 și H. Callender, *Roman amphorae*, London — Oxford, 1965, p. 274, nr. 31.
[8] P. Merlat, *Répertoire des inscriptions et monuments figurés du culte de Jupiter Dolichenus*, Paris, 1951, passim și W. Hatto, s.v. bipennis, în *Der kleine Pauly*, I, p. 906.
[9] D. Tudor, *Corpus monumentorum religionis Equitum Danuvinorum*, Leyden, 1969, passim.
[10] Merlat, *loc. cit.* Pentru cultul lui Jupiter din Doliche la Sucidava, cf. CIL, III, 14490 și Tudor, *Olt. rom.*, p. 393.

https://biblioteca-digitala.ro

UN NOU OBIECT DE CULT DIN NEOLITICUL DOBROGEAN

C. SCORPAN



Vas-suport, cultura Gumelnița.

În vara anului 1961, în timpul săpăturilor de salvare efectuate în tellul de la Hîrșova, a fost descoperit un obiect ceramic (suport) cu patru picioare, care aparține, din punct de vedere stratigrafic, fazei Gumelnița I.

În articolul consacrat rezultatelor săpăturilor din această așezare, suportul care ne-a atras atenția a fost numai amintit [1]. Considerînd însă că un asemenea obiect de cult merită o atenție specială, încercăm în rîndurile ce urmează o prezentare mai amănunțită, cu scopul încadrării lui cronologice și geografice și a înțelegerii lui funcționale.

Vasul-suport de la Hîrșova, aflat în muzeul din Constanța (inv. nr. 679), are o înălțime de 9,5 cm și un diametru de 15 cm. Are corpul de forma unui castron larg, bombat, cu gura mare și fără fund (vezi fotografia). Marginea vasului, verticală, este simplă, continuîndu-se cu un gît scurt, adîncit, canelat, ceea ce indică poate că vasul avea și capac. Existența unui capac (nedescoperit însă) ar fi schimbat desigur denumirea de vas-suport.

Pasta vasului este poroasă, de culoare cărămizie, omogen arsă, cu părți bine lustruite

[1] D. Galbenu, *Așezarea neolitică de la Hîrșova*, în « SCIV », 2, 1962, p. 294, fig. 8/3.

https://biblioteca-digitala.ro

(gîtul). Corpul, mare și greoi, se sprijină pe patru picioare scurte, simple, relativ rectangulare în secțiune transversală, așezate simetric la distanțe egale. Din această cauză, vasul pare a avea patru fețe. Pe una din ele, la mijlocul distanței dintre două picioare, la nivelul diametrului maxim, a fost modelat un cap de idol stilizat puternic, antropomorf sau zoomorf. Acest cap este legat de peretele suportului printr-un gît scurt, aproape cilindric, îndreptat oblic în sus, care se termină la extremitatea superioară cu capul propriu-zis al idolului. Capul idolului este simplu; fața este formată din întretăierea simetrică, mediană, a două suprafețe plane, care se întîlnesc la mijloc, formînd o muchie verticală. La baza acestei nervuri, o crestătură orizontală, adîncă, închipuie gura, iar pe marginile rotunde ale feței s-au realizat cîte patru găurele transversale.

Buza și gîtul canelat au fost atent lustruite. Suportul a fost pictat cu alb și roșu, tectonic, ținînd cont de locul ocupat de capul idolului, care a fost acoperit cu alb în întregime. Două dungi înguste, oblice, paralele între ele, aflate în partea stîngă și alte două la dreapta capului, formînd două benzi late, acoperite în mijloc cu alb, se întîlnesc în unghi dedesubtul capului, constituind un triunghi aparent. Cele patru picioare au fost acoperite cu culoare albă, ca și o parte a interiorului vasului-suport. Pe restul suprafeței, care este aspră și zgrunțuroasă, se pot vedea urmele unor dungi trase cu roșu.

Capul idolului, luat aparte, ar putea fi considerat antropomorf. Forma circulară a feței, muchia mediană care ar putea imagina nasul și mai ales găurelele de pe margine, ne aduc aminte de idolii antropomorfi, a căror origine o aflăm în sud. Stilizarea de ansamblu, mult prea pronunțată, nu îngăduie însă o precizare categorică. Gîtul, forma capului vasului și mai ales cele patru picioare scurte, sînt ale unei reprezentări zoomorfe. Este posibil să avem de-a face cu un vas-suport de cult hibrid, care combină un cap antropomorf cu un corp zoomorf, sau să avem de-a face cu un obiect de cult în întregime zoomorf. Greutatea unei definiri certe este determinată mai ales de faptul că o asemenea reprezentare plastică sau un asemenea obiect nu-și găsește încă o analogie perfectă.

Pentru a ne putea lămuri, este absolut necesar să căutăm analogiile unui astfel de obiect de cult, chiar dacă nu vom putea afla identitatea.

Pe teritoriul Dobrogei nu cunoaștem pînă acum nici o analogie, vasul de la Hîrșova fiind singurul de acest fel descoperit în neoliticul regiunii. În regiunile învecinate s-au descoperit însă o serie de obiecte cu care se pot face apropieri mai mult sau mai puțin strînse.

În Muntenia, la Calomfirești, lîngă Alexandria, a fost descoperit mai demult un vas zoomorf, asemănător în mare parte cu suportul de la Hîrșova [2]. Are forma unei străchini cu gura largă și fundul ușor bombat, umăr puternic și buza dreaptă, simplă, cu o șănțuire la bază, probabil pentru capac. Dimensiunile sînt aproape identice cu cele ale suportului de la Hîrșova (înălțime = 9,3 cm, diametrul = 15,1 cm). Vasul are patru picioare scurte, cele din față puțin oblice, fiind îndreptate înainte. Pereții sînt cărămizii, acoperiți cu o culoare albă, peste care au fost ornamentați cu o pictură în roșu-vișiniu. Decorul, care acoperă numai umărul vasului, restul rămînînd alb, constă din benzi oblice sau semicirculare. În general, acest decor este cunoscut în cultura Gumelnița.

Pe umărul vasului, în partea anterioară, a fost modelat un cap de animal cornut, stilizat, aproape triunghiular, cu coarnele bine redate, arcuite și lipite de vas.

Pe baza criteriilor tipologice, vasul de la Calomfirești a fost datat în faza Gumelnița A.

De la Sultana provine un vas, în forma unei străchini, cu deschidere largă, sprijinit pe patru picioare scurte. Picioarele vasului de la Sultana se deosebesc de cele ale vaselor de la Calomfirești și Hîrșova, prin faptul că sînt aplicate lateral vasului, transversal pe diametrul său maxim, prelungindu-se în sus pînă spre marginea gurii. Vasul are modelat la un capăt un cap de animal cornut, perforat la bază [3]. Ca și vasul de la Calomfirești, și acesta are o proeminență perforată, în partea sa posterioară, opusă capului. I. Andrieșescu considera vasul de la Sultana drept „*un exemplu tipic de combinare între ceramică și plastică*“ [4].

La Sălcuța a fost descoperit un vas fragmentar, zoomorf, pictat cu roșu și alb, avînd modelat un cap de cornut. Acest vas se deosebește mai mult de cele două descrise mai sus [5].

---

[2] Vladimir Dumitrescu, *Plastica epocii eneolitice în România*, în « Artă și tehnică grafică », III, 1938, p. 8; Silvia Marinescu, *Două vase zoomorfe din cultura Gumelnița*, în « SCIV », 2, 1961, p. 347–348, fig. 1/2, fig. 2/b, 3/a și b, fig. 4/2.

[3] « Entre deux de ces pieds, le vase présente une anse, en forme de tête d'animal, percée », I. Andrieșescu, *Les fouilles de Sultana*, în « Dacia », I, 1924, p. 80.

[4] Ibidem, p. 80; pl. XVII/9; pl. XVIII/2; fig. 12.

[5] D. Berciu, *Arheolohia preistorică a Olteniei*, Craiova, 1939, p. 59, fig. 55/2.

https://biblioteca-digitala.ro

Relativ apropiate de tipul în discuție sînt vasele zoomorfe descoperite în aria complexului cultural Cucuteni. Astfel, F. Lászlo a publicat două vase zoomorfe descoperite la Ariușd, care au mai mult forma corpului de animal decît de vas alungit, sprijinîndu-se pe patru picioare, două anterioare și două posterioare. În partea anterioară este un cap de animal modelat simplu, înălțat deasupra marginii vasului. În acest caz nu putem afirma că avem de-a face cu un cap de cornut. Deschiderea din spate este ovală și destul de largă [6].

Vase zoomorfe s-au mai descoperit și în alte locuri, dar ele au forme deosebite de cele de la Hîrșova, Calomfirești sau Sultana. Menționăm vasul zoomorf descoperit la Gumelnița [7]. Tot la Gumelnița a fost descoperit un rhyton de lut ars, care prezintă la partea superioară o încercare de reprezentare plastică, stilizată, a unui animal. Ceea ce interesează de data aceasta este apropierea ce se face între realizarea de mai sus și lumea sudică, egeeană [8].

În afara granițelor României, s-au descoperit vase zoomorfe numai în sud. Cele mai însemnate descoperiri ar fi cele de la Iasatepe (Plovdiv) [9] sau de la Baniata [10].

Din trecerea în revistă făcută mai sus reiese clar că suportul-idol de la Hîrșova poate fi comparat mai ales cu descoperirile de la Calomfirești și de la Sultana. Dar nici aceste analogii nu sînt mulțumitoare. Vasul de la Calomfirești este deosebit, atît prin redarea capului, cît și prin reprezentarea cozii. Vasul de la Sultana, pe lîngă elementele de mai sus (cap de cornut, coadă), posedă și un mod original de aplicare sau de modelare a picioarelor. În plus, organizarea și felul decorului pe suportul de la Hîrșova îi întărește acestuia atributul de unicat.

Analizînd încadrarea cronologică și aria de răspîndire a unor asemenea vase, Silvia Marinescu ajunge la concluzia, justă și logică, a originii lor sudice „*întrucît toate analogiile duc spre Orient și Egeea*“ [11]. În acest sens s-au stabilit legături cu descoperiri din Creta, Anatolia și Mesopotamia (mileniul III î.e.n.) [12].

Obiectul de cult de la Hîrșova (cultura Gumelnița) constituie un moment, o verigă pe calea transmiterilor sudice către nord. Dacă acest punct de vedere se va verifica în viitor, se va dovedi o dată mai mult că Dobrogea reprezintă unul dintre cele mai de seamă noduri ale legăturilor nord-sud. Descoperirea de la Hîrșova nu este numai o etapă a acestui drum, ci trebuie considerată, din punct de vedere tipologic, și ca un moment deosebit de creație, care a născut acest tip, unic în felul său. Caracterul hibrid și curios al plasticii sale se poate explica tocmai avîndu-se în vedere faptul că, în epoca neolitică, teritoriul Dobrogei era un bogat cîmp al interferențelor culturale nord-sud egeene.

Analiza tipologică a vaselor zoomorfe, din aria largă amintită mai sus, conduce și la concluzia că ele reprezintă obiecte ce trebuie puse în relații directe cu cultul taurului [13]. În legătură cu această ipoteză, ne permitem să păstrăm încă rezerve, întrucît pe teritoriul României numai vasele de la Calomfirești și Sultana ne-ar oferi o asemenea certitudine, pe cînd celelalte descoperiri (în primul rînd cea de la Hîrșova) ne obligă să avem îndoieli.

Unele elemente de cultură materială sau spirituală circulă în neolitic pe spații întinse, dar aceasta nu exclude, ci dimpotrivă presupune nașterea unor variante și faciesuri locale, mai mult sau mai puțin individualizate. În această ordine de idei ne putem gîndi la semnificația chiar a renumitelor statuete ale « Gînditorului » și ale perechii sale feminine de la Cernavoda [14].

Drept urmare, chiar dacă formele de manifestare plastică, legate sau nu de cultul taurului, au circulat și au fost cunoscute pe spații mari, nu putem exclude posibilitatea ca oamenii neolitici de pe malul dobrogean al Dunării să fi cunoscut un cult, sau o latură a unui cult propriu, manifestare particulară și specifică a cărei rezultantă este și obiectul de cult de la Hîrșova.

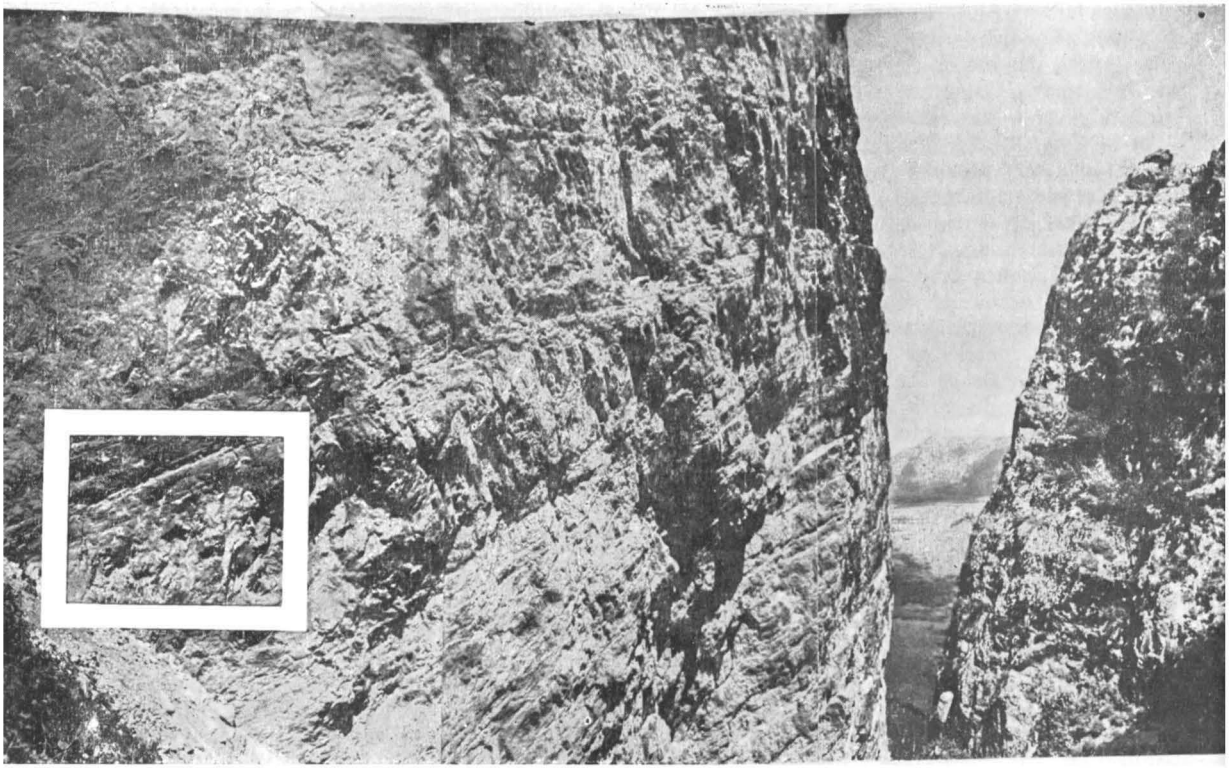
Avînd în vedere că în stadiul actual mai sînt unele probleme de lămurit în privința vaselor cu reprezentări plastice, considerăm utilă punerea în circulație a descoperirii de la Hîrșova, care este deocamdată unică în neoliticul dobrogean și care constituie în același timp un nou tip pentru întreaga arie de răspîndire luată în discuție.

[6] F. Lászlo, *Les types des vases peints d'Ariușd*, în « Dacia », I, 1924, p. 21—22, fig. XII, 1, 2.
[7] Silvia Marinescu, *op. cit.*, p. 345—346, fig. 1/1, fig. 2, fig. 4/1.
[8] Vladimir Dumitrescu, *Découvertes de Gumelnița*, în « Dacia », I, 1924, p. 336, fig. 3/4, și 9/2.
[9] P. Detev, în Godisnik — « Annuaire du Musée National Archéologique de Plovdiv », IV, 1960, fig. 52. Idem, *Trois vases zoomorphes primitifs de Bulgarie*, în « Revue Archéologique », I, 1959, p. 153, fig. 1 și 2.
[10] P. Detev, *Trois vases . . .*, fig. 3.
[11] Silvia Marinescu, op. cit., p. 355.
[12] Ibidem, p. 353—354.
[13] Ibidem, p. 356.
[14] Cf. D. Berciu, *Contribuții la problemele neoliticului în România în lumina noilor cercetări*, Buc., 1961, p. 527. (Opere apărute tocmai în această regiune. Cu toate că originea plasticii culturii Hamangia se află în sudul egeean-tesalic, cele două statuete reprezintă creații locale, originale).

https://biblioteca-digitala.ro

PICTURA DE LA TREN — O CREAŢIE EXCEPŢIONALĂ A ARTEI ILIRE

MUZAFER KORKUTI
(R.P. Albania)



Vederea generală a masivului stîncos Spile.

În timp ce expediţia noastră arheologică efectua săpături sistematice la Tren în districtul Korça, pe flancurile stîncii din Spile s-a descoperit prima pictură preistorică din ţara noastră.

Stînca din Spile se înalţă pe malul golfului îngust, format de lacul Prespa e Vogel, pe teritoriul R.P. Albania. Pictura se află pe partea occidentală a stîncii, baza ei situîndu-se la o înălţime variind între 1,50 şi 2,10 metri de la suprafaţa pămîntului.

Pictura de la Tren este alcătuită din trei părţi, înfăţişînd din profil o scenă de vînătoare. În partea centrală se disting trei călăreţi în urmărirea unui cerb. Deasupra, vedem silueta unui călăreţ şi a unui cîine; 4—5 metri mai jos, în stînga grupului, se observă două animale (un cerb şi un cîine), în parte deteriorate.

Toate figurile se deplasează într-un singur sens, de la stînga la dreapta. Motivul este limpede: vînătorii, caii şi cîinii urmăresc vînatul. Primul vînător este mai aproape de cerb; călare, el ţine într-o mînă o lance îndreptată spre animale, în timp ce în cealaltă mînă ţine frîul. E gata să atace la momentul potrivit.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

În urma lui, pe un cal care se cabrează, vine celălalt călăreț: mișcările acestuia au grație și vioiciune.

În partea superioară a picturii, autorul a redat cu îndemînare silueta vînătorului, ușor înălțată pe cal; în mîna stîngă ține frîul, în cea dreaptă — arma, probabil o praștie.

În general, imaginile sînt bine conservate, cu excepția uneia, reprezentînd un călăreț, și a două imagini parțial deteriorate care figurează pe partea a treia a picturii. Toate figurile sînt vopsite cu var care, cu timpul, a devenit gălbui. Varul acoperă întreaga figură, alcătuind oarecum un relief fin pe suprafața stîncii.

Imaginile picturii sînt înfățișate din profil, respectîndu-se, în linii mari, raporturi juste între ele. Deși stilizate, aceste figuri își conservă elementele caracteristice, distinctive. Fiecare obiect al imaginii, cal sau cîine, este redat de mai multe ori, dar de fiecare dată înfățișează ceva deosebit și de aceea figurile nu sînt simple copii, ci variante ale diverselor imagini. Totodată, aceasta dovedește că pictorul a cunoscut efectiv obiectele prezentate, desenîndu-le întocmai cum le-a văzut în natură.

Există modificări de conținut și de execuție între cele trei părți sau cele trei scene ale picturii de la Tren. Grupul central se dovedește a fi mai împlinit; se găsesc aci toate elementele: vînătorii, caii, cîinii și cerbul. Partea privind vînătoarea este înfățișată în clipa capturării. În scena a doua nu se prezintă urmărirea animalului, ci plecarea vînătorilor. Totuși, vînatul nu pare a fi foarte departe. În cea de-a treia scenă lipsește bărbatul, dar așezarea cîinelui în fața cerbului ne permite să conchidem că este vorba de o scenă de vînătoare incompletă.

Independent de faptul că într-o pictură preistorică, de felul celei pe care o analizăm, lipsesc perspectiva, construcția proporționată a figurilor, culorile etc., pictura de la Tren ne reține atenția prin conținut și prin mijloacele simple de expresie, folosite de autor în crearea acestei foarte interesante și rare scene de vînătoare.

În ansamblul economiei locuitorilor din localitatea Tren, vînătoarea deținea un loc de frunte, ceea ce a inspirat pe vînătorul și pictorul preistoric în prezentarea unei scene din viață, din activitatea de fiecare zi. După cum se observă, vînătoarea comportă participarea unui grup de urmăritori care, combinîndu-și acțiunile, reușesc să captureze vînatul. Din datele foarte restrînse ale picturii putem deduce că s-a folosit lancea de cele mai multe ori și mai rar praștia. În urmărirea vînatului, a fost folosit nu numai cîinele, ci și calul.

Astăzi, pictura de la Tren reprezintă unica scenă de vînătoare, pe care o cunoaștem nu numai pe teritoriul nostru, dar în întreaga Peninsulă Balcanică. Omologul său cel mai apropiat este pictura descoperită la Lipci (Muntenegru), înfățișînd — pe flancul unei stînci — cîteva animale în mers.

Prin numeroase aspecte, pictura de la Tren rămîne foarte apropiată de cea de la Lipci. Din punct de vedere tehnic, marea lor asemănare constă în culoarea albă (var) folosită și în aderarea lor la suprafața stîncii. În ceea ce privește prezentarea, figurile de la Tren sînt vopsite în întregime, în timp ce la cele din Lipci, fapt confirmat doar într-un singur caz, s-au vopsit doar gîtul, capul și toate coarnele cerbului; toate celelalte figuri sînt acoperite cu linii groase. În ce privește compoziția, cele două picturi prezintă puncte concordante, dar deosebirile sînt mai mari cînd ne referim la conținut. În cazul nostru, este vorba de o scenă de vînătoare bine alcătuită, o scenă în care figurile sînt legate între ele și răspund unei idei centrale. La Lipci, figurile sînt prezentate separat și lipsește bărbatul-care ar putea indica ideea vînătorii. Chiar și realizarea artistică este aci foarte slabă în raport cu cea de la Tren. Este interesant să amintim asemănarea dintre silueta primului cerb de la Lipci și cerbii de pe pictura noastră, asemănare care dovedește că în ambele cazuri s-au înfățișat cu fidelitate aceleași animale luate din viață.

În afara picturii de la Lipci, picturile de la Val Camonica (Brescia-Italia), și anume cele de la începutul stilului IV al picturilor pe stîncă se apropie în cea mai mare măsură de pictura de la Tren, deoarece tocmai în această fază se execută scene primitive de vînătoare, în care se înfățișează cerbii și celelalte animale în toate amănuntele, iar compoziția figurilor este, în ansamblu, mai apropiată de pictura noastră.

Datarea picturii de la Tren prezintă în momentul de față anumite dificultăți, rezultînd din absența datelor arheologice directe și din numărul foarte limitat al picturilor preistorice descoperite pe teritoriul Peninsulei Balcanice.

Pentru a fixa în timp pictura de la Tren, fie și cu anticipație, ne vom sprijini pe documentele descoperite în centrul preistoric de la Tren, aflat în imediata apropiere a stîncii din Spile, unde s-a descoperit pictura. Săpăturile efectuate în peștera de la Tren au dezvăluit un strat cultural foarte bogat, datînd din epoca bronzului și, mai tîrziu, de la începutul epocii fierului, atestînd existența unei vieți foarte intense în acest centru, cu deosebire o înflorire a olăriei pictate.

Socotim de aceea că tocmai în sfera acestei înfloriri generale, apărute la sfîrșitul celui de al doilea mileniu și la începutul primului mileniu înaintea erei noastre, trebuie căutate și condițiile în care a luat naștere pictura de la Tren. Justificăm această datare atît prin asemănarea remarcată între pictura noastră și cea din Muntenegru, cît și prin anumite puncte de întîlnire cu pictura stilului IV al artei pre-

https://biblioteca-digitala.ro

Picturile de la Tren.

istorice de la Camune. Aşadar, vorbind despre paralelismele existente cu culturile corespunzătoare, putem afirma că pictura de la Tren datează din faza Tren III (epoca de început a perioadei de fier) şi din Hallstatt I, potrivit cronologiei lui Garašanin pentru Macedonia.

Dacă problema unei datări cît mai precise necesită încă dovezi, noi considerăm că este mai clară problema cunoaşterii mijloacelor de vehiculare a culturii, care a condus la crearea acestei picturi. Faptul că picturile executate după o asemenea tehnică nu se află pe teritoriile învecinate, în sudul Greciei sau în estul Traciei, ci în zonele occidentale ale peninsulei, în Albania şi în Muntenegru, dovedeşte că opera despre care vorbim intră în sfera culturii ilire din care, după cum se ştie, face parte şi cultura de la Tren. Pentru acest motiv, pictura de la Tren este de o deosebită însemnătate; în afară de aceasta ea reprezintă una dintre cele mai frumoase creaţii ale artei ilire antice.

MONEDE DACICE DIN BAZINUL OLTULUI MIJLOCIU

MIHAI GRAMATOPOL

Un pasionat colecţionar din Rîmnicul Vîlcea, Mihai Bibra, a urmărit şi a adunat cu sîrguinţă monedele geto-dacice din regiune, pe care apoi le-a dăruit sau le-a oferit spre achiziţionare Cabinetului numismatic al Bibliotecii Academiei. Graţie acestei strădanii demnă de cuvenita noastră apreciere, ne este astăzi binecunoscută geografia numismatică a bazinului Oltului mijlociu, regiune a defileului care lega populaţiile geto-dacice locuitoare de o parte şi de alta a Carpaţilor.

În fapt problema monedelor geto-dacice din această zonă a fost deschisă o dată cu descoperirea în 1957 a unui tezaur compus din 294 tetradrahme de argint, tezaur comunicat de autorul acestor rînduri la a II-a Sesiune ştiinţifică a muzeelor, din 27—29 dec. 1965 [1]. Arătam atunci că una din trăsăturile importante ale acestui tezaur este alcătuirea sa din şase tipuri monetare pe care nu le voi mai relua acum în discuţie. Voi aminti numai că datorită colecţionarului Mihai Bibra, numărul pieselor din acest tezaur aflat la Cabinetul numismatic a sporit cu încă 29 exemplare, totalul ridicîndu-se acum la 323 piese, fără ca noul lot să dea la iveală vreun alt tip în afara celor şase cunoscute de mai înainte.

Pînă a nu trece la discuţia monedelor procurate de M. Bibra, aş dori să amintesc că în 1964, graţie achiziţionării unui colier compus din monede dacice de tip „cap de zeitate cu dublă faţă (ianiform)" — monede provenind dintr-un tezaur descoperit la Bivolari pe la începutul secolului nostru, am putut stabili prin similitudini de stanţă că şi lotul de 28 monede similare, dăruite de M.C. Sutzu Academiei cu indicaţia nesigură că provin dintr-o descope-

[1] M. Gramatopol, *Iconografia monetară dacică autohtonă*, în *Revista muzeelor*, 1, 1969, p. 26—27, fig. 4—10.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

rire de la Craiova, se integrează de fapt în tezaurul de la Bivolari compus acum din 39 piese [2]. Cu aceeași ocazie am dat o clasificare mai exactă a tipurilor reversurilor monedelor cu cap de zeitate cu dublă față [3].

Constantin Moisil comunică în 1940 [4] că a văzut două monede provenind dintr-un tezaur descoperit pe la 1880 la Rîmnicul Vîlcea, lîngă gara din localitate, pe cînd se construia linia ferată. Una era de tip cap de zeitate cu dublă față, cealaltă, o piesă foarte rară [5], avea pe avers capul lui Zeus laureat spre stînga, iar reversul era al monedelor de tip « ianiform » — tipul VII în clasificarea noastră (vezi nota 3).

Din cele două tipuri de monede sus-menționate au fost procurate de la colecționarul amintit, intrînd în colecția Academiei, 20 de exemplare, care, avînd în vedere distanța de peste opt decenii de la descoperirea tezaurului de la Vîlcea, nu mai putem pretinde că ar face parte integrantă din acesta. Ele se împart după cum urmează:

I. Tip cap de zeitate cu dublă față: a) tip revers II = 7 exemplare [6] (fig. 1); b) tip revers VII = 4 exemplare [7]; c) tip revers VII dar contramarcat pe crupa calului ⊕ = 1 exemplar [8].

II. Av. Capul lui Zeus laureat spre stînga; Rv. tipului precedent după cum urmează: a) tip revers VII = 6 exemplare [9]; b) tip revers VII, dar contramarcat pe crupa calului ⊕ = 1 exemplar [10] (fig. 2); c) tip revers VII, dar contramarcat pe crupa calului ⊗ = 1 exemplar [11] (fig. 3).

Cu ocazia unei periegheze efectuată în 1960, Octavian Iliescu achiziționează pentru Cabinetul numismatic, de la doi localnici din comuna Copăceni, Horezu, cinci tetradrahme dacice de argint [12] provenind dintr-un tezaur descoperit în localitate. Mihai Bibra procură Cabinetului numismatic în ultimii ani un lot de încă 65 piese date ca provenind din aceeași descoperire, ajungîndu-se astfel la cifra de 70 exemplare [13]. Datorită economiei interne a întregului, sîntem îndreptățiți a afirma că de data aceasta avem în mod sigur de-a face cu un depozit. Iată descrierea sa pe tipuri:

[2] M. Gramatopol, în *Caiet selectiv de informare asupra creșterii colecțiunilor Bibliotecii Academiei*, nr. 10, 1964, p. 311 — 312, pl. II. Colierul a fost achiziționat de la un membru al familiei Brătianu, care a cumpărat la vremea respectivă un lot mare de asemenea monede de la un sătean din părțile Bivolarilor.

[3] *Ibidem*, p. 313.

[4] Const. Moisil, *Monete dace cu tipul lui Ianus*, în *C.N.A.*, nr. 119—120, 1940, p. 241.

[5] *Ibidem*, pl. XIX, fig. 1.

[6] Inv. I 91/44—48; I 93/1; I 103/36.

[7] Inv. I 91/49—51; I 103/37.

[8] Inv. I 91/52.

[9] Inv. I 91/53—56; I 93/2; I 103/38.

[10] Inv. I 103/39.

[11] Inv. I 103/40.

[12] Inv. 1637 (patru exemplare) și 1638 (un exemplar).

[13] Colecționarul Mihai Bibra și-a păstrat din fiecare tip cedat Academiei cîte două exemplare în colecția sa, deci la socotirea pieselor pe tipuri, cercetătorul va ține cont de acest fapt. Studiul de față menționează cu indicația col. Bibra, piesele din regiune care se găsesc exclusiv în colecția sa.

https://biblioteca-digitala.ro

I. a) Av. Capul lui Apollo laureat spre dr. c.p.e., Rv. Călăreț spre dr. sub cal ramură, c.p.e. = 5 exemplare [14] (fig. 4); b) Av. Ca mai înainte. Rv. Ca mai înainte dar contramarcat cu cerc englific pe pieptul calului = 2 exemplare [15] (fig. 5); c) Av. Capul lui Apollo laureat spre dr. stilizat, c.p.e. Rv. Ca mai înainte dar și cu rozetă globulară cu globulă centrală, în fața calului = 7 exemplare [16] (fig. 6). d) Av. Capul lui Apollo laureat spre dr. mai stilizat, c.p.e. Rv. Călăreț spre dr. cu globulă sub cal și 4 globule (∴) în fața calului, c.p.e. = 18 exemplare [17] (fig. 7); e) Av. Capul lui Apollo foarte stilizat spre dr., corpul calului curbat în jos, globulă sub cal și 4 globule (∴) în fața calului, c.p.e. = 6 exemplare [18] (fig. 8).

II. Av. Cap imberb laureat spre dr. cu linia maxilarului continuată în volută pe obraz. Rv. Călăreț spre dr. cu simbolul ✦, în fața calului = 9 exemplare [19], Pink, [20] nr. 60 (fig. 9).

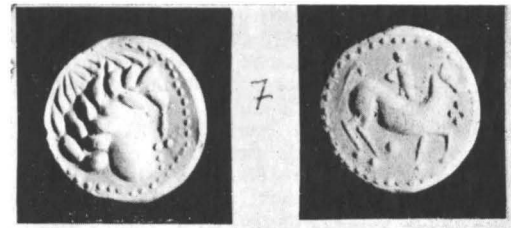
III. Av. Cap bărbos laureat spre dr. c.p.e. Rv. Călăreț spre dr. cu ramură? schematizată prin două linii paralele, sub cal cu litere globulate inscripția ΔVOHΣ, c.p.e. = 8 exemplare [21] (fig. 10).

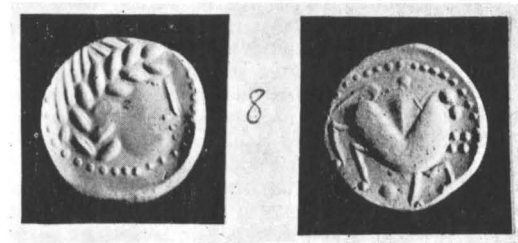
IV. Av. Cap bărbos laureat spre dr. c.p.e. Rv. Călăreț spre dr., sub cal semnul ✕ c.p.e. = 7 exemplare [22], Pink, nr. 429, asemănător, dar cu alte semne și litere pe revers (fig. 11).

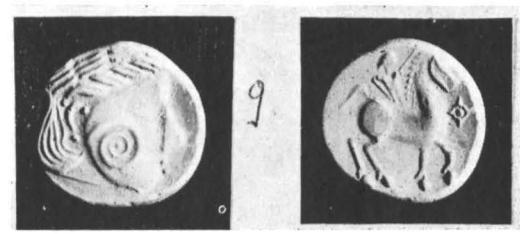
V. Av. Cap bărbos laureat spre dr. cu următoarele subtipuri după revers: a) călăreț spre dr. cu coif cu panaș, în spatele coifului globulă și literele VS = 3 exemplare [23]; b) ca mai înainte dar și cu contramarcă circulară cu frunză de stejar, plasată pe crupa calului = 3 exemplare [24] (fig. 12).

VI. Av. Cap bărbos cu cunună de lauri cu frunze de formă romboidală cu centrul excavat, c.p.e. Rv. călăreț spre st. în fața calului ⊏, în spatele călărețului lup spre st. c.p.e. = 1 exemplar [25]. Tip prezent în tezaurul de la Nireș [26], Dej (fig. 13).

VII. Av. Cap bărbos stilizat, laureat spre dr. c.p.e. Rv. Călăreț spre dr., în spate semnul


7


8


9

10

11

12

[14] Inv. I 91/19–23. Pentru revers cf. Pink, nr. 43–44, comparativ.
[15] Inv. I 103/13; I 117. Pentru revers cf. Pink, nr. 43–44, comparativ.
[16] Inv. I 91/24–29; I 103/14.
[17] Inv. 1637 (4 ex.); I 91/30–38; I 93/3–4; I 103/15–17.
[18] Inv. I 91/39–43; I 103/18.
[19] Inv. I 91/5–9; I 93/5; I 103/1–2; I 103/7.
[20] Karl Pink, *Die Münzprägung der Ostkelten und ihrer Nachbarn*, Leipzig, 1939.
[21] Inv. I 91/15–18; I 103/9–12.
[22] Inv. I 91/10–14; I 103/5–6.
[23] Inv. I 91/1–3.
[24] Inv. I 91/4; I 103/3–4.
[25] Inv. 1638.
[26] A. Kerény, *Nagynyresi barbár tetradrachmalelet*, în Num. Köz. XLIII, 1944, pl. VII/8, apud Iudita Winkler, *Über Dako-Getische Münzschätze*, în Acta archaeologica carpathica, tom. VIII, 1966, fasc. 1–2, p. 88 și planșa de la p. 106, fig. 11.

https://biblioteca-digitala.ro

= 1 exemplar [27]; Pink, nr. 110.

Cît privește tipul I din acest tezaur, monedele sale sînt prezente în forme mai mult sau mai puțin asemănătoare în tezaurele de la Nireș [28], Tulgheș [29] și Criciova [30].

Prin intermediul aceluiași colecționar au intrat în fondurile Cabinetului numismatic următoarele monede din bazinul Oltului mijlociu, după cum urmează:

Horezu și împrejurimi:

a) două tetradrahme tip Filip II (inv. I 117);

b) o tetradrahmă tip I e Copăceni (inv. I 103/19);

c) două tetradrahme tip VI Copăceni (inv. I 103/41–42).

Rîureni, passim:

a) patru tetradrahme tip Dobrești-Aninoasa (inv. I 103/43–44; I 117); Pink nr. 244 (fig. 14);

b) trei didrahme tip Adînca [31] (inv. I 117).

În afara acestora din regiune au fost recoltate următoarele piese care se află în colecția Mihai Bibra:

a) o tetradrahmă originală Alex. III (col. Bibra nr. 40);

b) o tetradrahmă dacică tip Filip II, Pink nr. 10 (col. Bibra nr. 41);

c) o tetradrahmă dacică tip Hunedoara [32] (col. Bibra nr. 42);

d) o tetradrahmă dacică Av. cap bărbos laureat spre dr. c.p.e. Rv. călăreț cu mîna? ridicată peste coama calului; în fața calului simbol sub cal pasăre? în spatele călărețului protomă de lup spre dr. c.p.e. (fig. 15).

În fine, la Cabinetul numismatic (inv. 295) se află un ΚΟΣΩΝ descoperit cu decenii în urmă la Brezoi.

Toate tetradrahmele menționate au diam. 23–25 mm și greutatea cuprinsă între 12,25 și 13,15 g.

După cum se constată tipologic, materialul este foarte bogat; el ridică o serie de probleme pe care le vom formula pe scurt.

Tezaurele din această regiune cuprind tipuri diferite, recte cel de la Jiblea-Călimănești și de la Copăceni, ceea ce dovedește și pe cale numismatică relațiile de schimb existente între dacii de la nord și sud de Carpați, efectuate prin defileul Oltului. Regiunea are și astăzi o economie autarhică perfectă, bogată în cereale, pășuni, viță de vie, pomi fructiferi etc., oferind în plus o poziție strategică cheie; nu întîmplător Traian a izbit cetatea Transilvaniei și pe aici.

În această zonă se întîlnesc monede de la cele mai vechi emisiuni dacice din secolul IV î.e.n., din seria autohtonă [33], pînă în sec. II î.e.n. De aici se difuzează pe tot cuprinsul Daciei tipul autohton denumit Jiblea pandacic (Prundul Bîrgăului) [34]. Tot aici are loc filiația pe care am demonstrat-o în altă parte [35] între tipul cap de divinitate cu dublă față și tipul Jiblea pan-dacic, de aici purced succedaneele transilvane ale tipului Jiblea pandacic [36] și, în fine, lotul de la Rîmnicul Vîlcea provenind din colecția Bibra (tipul II, fig. 2–3) ne demonstrează, și aceasta este una din chestiunile esențiale ale prezentării de față, că tot în această regiune are loc îmbinarea reversului tipului cap de zeitate cu dublă față cu aversul tipului Zeus laureat spre st., creînd un nou tip difuzat și în alte părți, printre care o nouă descoperire ne indică Oltenia [37], tip care întărește prin noutatea sa cronologia relativă demonstrată cu alte mijloace de noi, a provenienței aversului tipului Jiblea pandacic din tipul cap de zeitate cu dublă față (« ianiform »).

Tot în această zonă, datorită traficului intens între cele două mari regiuni locuite de daci, pătrund monede din zona limită dacoceltică, cum ar fi tipul II din tezaurul de la Copăceni (fig. 9), caracterizat prin spirala celtică de pe avers, fapt care ne poate ajuta substanțial în viitor la o cît mai subtilă și precisă delimitare a influențelor celtice în arta monetară dacică.

Prezența concomitentă a atîtor tipuri în tezaurele din bazinul Oltului mijlociu, fenomen unic pe tot teritoriul Daciei, ne înlesnește datarea relativă a emisiunilor seriilor de influență și imitație [38] și poate și pe cea absolută, în funcție de datarea prototipurilor seriilor autohtone pe care noi am făcut-o în prima jumătate a sec. IV î.e.n. [39], periodizare ce va forma obiectul unui viitor studiu de sinteză.

În încheierea acestei prezentări ne rămîne să zăbovim nu mult, potrivit caracterului de semnal al rîndurilor de față, asupra celei mai interesante revelații pe care ne-o aduce teza-

---

[27] Inv. I 103/8.

[28] Iudita Winkler, *op. cit.*, p. 107, fig. 13 și 17 = subtipul I b din tezaurul nostru.

[29] *Ibidem* (de la Dorin Popescu, Dacia IX–X, 1941–1944, p. 201 și urm.), p. 107, fig. 19 = subtipul I e, din tezaurul nostru.

[30] *Ibidem* (de la M. Dessewffy, *Barbar Pénzei*, Budapesta, 1910, pl. XXI, nr. 521), p. 107, nr. 20 = subtipul I d din tezaurul nostru.

[31] C. Preda, în S.C.N. II, 1958, p. 380–389.

[32] C. Preda, *Probleme de numismatică geto-dacică*, în S.C.N., III, 1960, p. 63, pl. IV, nr. 2, asemănător.

[33] Asupra clasificării în mare a seriilor monetare dacice cf. Mihai Gramatopol, *Les limites de l'influence macédonienne sur le monnayage géto-dace*, în Kongress für Klassische Philologie, Budapesta, 1965, p. 39.

[34] M. Gramatopol, *Iconografia monetară dacică autohtonă*, în Revista muzeelor, 1, 1969, p. 23–32.

[35] *Ibidem.*

[36] *Ibidem.*

[37] C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Tezaurul dacic de la Bugiulești*, în Magazin, XI, nr. 524, 1967, din 21 oct.

[38] M. Gramatopol, (cf. nota 34).

[39] *Ibidem.*

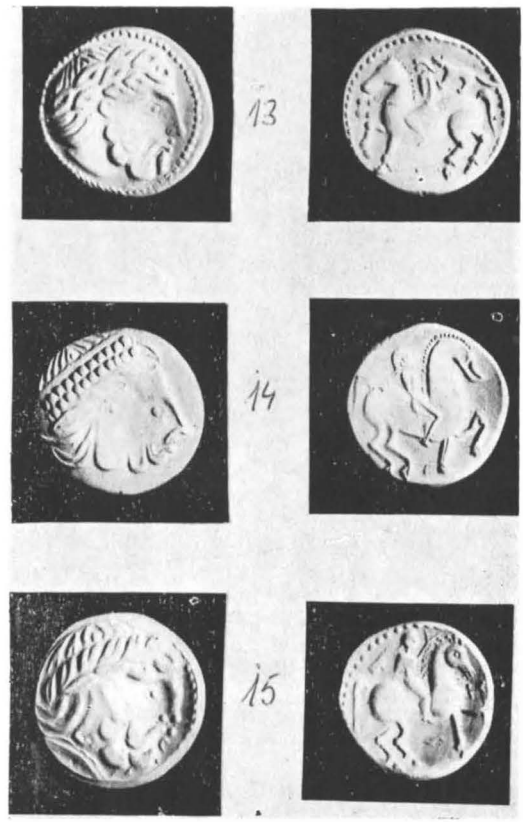
https://biblioteca-digitala.ro

urul de la Copăceni: existența a opt tetradrahme în colecția Academiei și a două în col. Bibra, în total 10 exemplare, care poartă inscripția ΔVOHΣ (fig. 10) pe care o citesc Δυόης și care trebuie pusă în legătură cu etimonul Dio-, cer, ceresc, sublim, divin [40]. Cuvîntul ar fi numele unei căpetenii de trib dace, nume posibil prin existența unui designativ *Dioi*, dat unui trib traco-dac [41]. Faptul că avem de-a face cu alfabetul grecesc este semnificativ. Monede dacice cu litere cunoaștem mai multe, dintre cele de la sfîrșitul emisiunilor, cum ar fi tezaurul de la Inotești [42], ba chiar din tezaurul de la Copăceni, tip V b, care poartă literele VS (incert dacă redau un sunet în latinește sau grecește). La binecunoscutele monede celtice cu alfabet latin (inscripții în latinește) nu este cazul să ne referim, nici la cele celtice sau celto-dacice care copiază și stilizează literele grecești ale prototipului imitat (de ex. Pink, nr. 422–423).

Cît privește cuvîntul ΔVOHΣ, avînd în vedere faptul că numele basileilor locali traci sau sciți de pe monede sînt în genitiv, stînd sub influența formulării grecești — am înclinat mai întîi a-l considera tot un genitiv al unui nominativ care ar rămîne de stabilit. Opinii ulterioare emise cu ocazia discuțiilor pe care le-am purtat, avînd în vedere însemnătatea pieselor, cu diferiți colegi [43] m-au îndreptat însă către ipoteza mult mai probabilă a unui nominativ, așa cum de altfel apar numele șefilor respectivi pe monedele celtice de sub influență latină. Presupunem că literele V și H din ΔVOHΣ transcriu sunetul y sau I (iota) în cazul primului și H, E, sau chiar I (iota), în cazul celui de-al doilea. Știind că numele de persoane dacice se termină în -es sau -is, în marea lor majoritate, avem încă un motiv în plus a crede că ΔVOHΣ este un nominativ. De altfel prof. I.I. Russu înclină la rîndul său către un nominativ, mai verosimil decît un genitiv.

Stilistic, caracteristicile monedelor sînt dacice, piesele datîndu-se într-o perioadă tîrzie (prima jumătate a sec. II î.e.n.). Este cert că gravorul nu a scris în mod neintenționat o succesiune anumită de litere așezate perfect în rînd și executate estetic (trasate punctat ca și inscripția cu numele lui Cotys de pe patera din tezaurul de la Agighiol), fără a avea conștiința că gravează numele șefului tribului.

După pozițiile literelor unele față de altele (a înclinărilor hastelor lor) și după alte criterii ale detaliilor iconografice, nu ne pare că cele 10 piese au fost bătute cu aceeași stanță; dacă la o mai riguroasă analiză se dovedește că au fost emise cu aceeași stanță, atunci ipoteza baterii lor în regiunea în care au fost descoperite capătă o pondere mai mare.



Noutățile oferite de monedele dacice din bazinul Oltului mijlociu nu s-ar opri numai aici, dacă cercetările arheologice ar căuta așezările dacice din regiune (cum de altfel s-a și început), dintre care una bănuită încă acum aproape trei decenii de Const. Moisil chiar sub orașul Rîmnicul Vîlcea [44] își dezvelește din cînd în cînd zidirile de piatră în opus isodom în cîte un șanț de fundație sub privirile aceluiași pasionat și de bună-credință amator, căruia îi datorăm conservarea atîtor prețioase documente numismatice.

[40] I. I. Russu, *Limba traco-dacilor*, București, 1967, p. 139.
[41] *Ibidem*, p. 22.
[42] M. Gramatopol, *Monede dacice de tip contaminat, faza ultimă Inotești*, comunicare prezentată la Societatea Numismatică Română în mai 1965.
[43] Printre aceștia, Mihai Sânpetru de la Inst. de Arheologie din București.
[44] Const. Moisil, *op. cit.*, p. 244.

https://biblioteca-digitala.ro

O GEMĂ CU INSCRIPȚIE DESCOPERITĂ LA ROMULA

CRISTIAN M. VLĂDESCU

În afară de numeroasele pietre gravate găsite la Romula, care s-au pierdut în comerțul de antichități și n-au fost studiate, numărul celor publicate se ridică la peste 180 de exemplare [1].

Acestea s-au găsit în diferite puncte ale orașului roman, după ploile abundente care au spălat pământul, printre ruinele antice, în locuri de depozitare etc.

Puține sînt însă exemplarele cu inscripții, în comparație cu cele care au gravate figuri.

Anul acesta a fost descoperită încă o gemă cu inscripție în satul Reșca, comuna Dobrosloveni, județul Olt, la marginea de sud a șoselii ce duce din dreptul fortificației civile, din mijlocul satului, către gara Romula, lîngă zidul unei construcții antice, nu departe de locul numit « La biserica veche », unde în 1966 s-a găsit statuia zeiței Fortuna, și aproape de punctul, care a constituit obiectivul cercetărilor arheologice efectuate de Muzeul Militar Central în lunile septembrie-octombrie 1968.

Gema este din cornalină, de formă ovală, cu avers și revers bombat, avînd muchia tăiată și dimensiunile 9 × 7,5 cm. Ca datare, se încadrează în prima jumătate a sec. al III-lea e.n. Pe o față are gravată inscripția, cu caractere grecești, dispuse pe două rînduri [2].

Conținutul duios al inscripției (« suflet curat ») presupune a fi o gemă cu caracter liric, oferită ca amintire ființei iubite, care o va fi purtat la un obiect de podoabă, probabil incl.

RÉSUMÉ

L'auteur présente une gemme portant une inscription, découverte en 1968 à Romula.

De forme ovale, datée dans la première moitié du III-e siècle de n.è. d'après l'inscription hellénique « âme pure », la gemme est de caractère lyrique, étant probablement portée à une bague.

[1] D. Tudor, *Pietre gravate descoperite la Romula*, în Apulum IV, 1967, p. 224 și urm.; Petre Diaconu, *O « gemă » descoperită la Romula*, în SNC, IV, 1968, p. 277–278. O altă gemă de formă rectangulară a fost achiziționată în 1966 de Gh. Georgescu-Corabia. Gh. Popilian urmează să publice două geme tot de la Romula, aflate într-o colecție particulară. Informații de la prof. D. Tudor și Gh. Poenaru-Bordea, cărora le aducem mulțumiri și pe această cale.

[2] O gemă cu inscripție avînd conținut asemănător a fost descoperită și la Sucidava. Vezi la D. Tudor, *Geme din Romula și Sucidava*, în Cronica numismatică și arheologică, nr. 106–107, 1936, p. 8, nr. 28, tab. VII, fig. 27.

STEMA DE PIATRĂ A VOIEVODULUI VLAD DRACUL DE LA MUZEUL ORAȘULUI CURTEA DE ARGEȘ

PAVEL CHIHAIA

Fig. 1. Stema de piatră a voievodului Vlad Dracul, provenind din clopotnița bisericii mitropolitane din Curtea de Argeș (1439).

https://biblioteca-digitala.ro

În lucrarea sa despre mănăstirea Argeș, scrisă în 1857 [1], Ludwig Reissenberger se oprește asupra a două sculpturi în piatră, care i-au atras atenția. Sculpturile reprezentau, după acest cercetător « *o stemă de piatră cu două animale fantastice, în formă de șarpe, din care unul are pe spinarea sa un animal în formă de căprioară, care îl mușcă, în timp ce deasupra celuilalt animal se află un dragon înaripat* ».

Descrisă astfel, « stema » lasă impresia unei lucrări occidentale, de fantezie, străină de caracterele heraldice ale stemelor cunoscute din Țara Românească. Dar recenta publicare a « Albumului național », un caiet cu desene efectuate în 1860 de către pictorul G. Tattarescu și aflat la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, ne-a dus la descoperirea a două steme de piatră neidentificate, aflate în depozitul Muzeului de antichități al Institutului de Arheologie al Academiei Republicii Socialiste România[2]. În prezent aceste piese se află în Muzeul orașului Curtea de Argeș.

Reconstituirea complexului monastic al mănăstirii Argeș ne-a permis să stabilim că sculpturile fuseseră încastrate în zidul nordic al coridorului situat înspre est de cele două încăperi pentru oaspeți din arhondaric, prin 1818, și că ele fuseseră desprinse din turnul clopotniță, unde le desenează Mayer, cu prilejul vizitei lui Robert Ainslie din 1800 [3]. Dar în turn ele nu se aflaseră întotdeauna îngemănate așa cum apar în gravura executată după desenul lui Mayer. Cercetările de laborator ale lui D. Moraru [4] au dus la concluzia că, înainte de a fi alăturate în turnul-clopotniță, sculpturile au avut o soartă diferită: cea reprezentînd dragonul care supune un animal de formă leonină fusese folosită ca piatră de construcție la turnul pe fațada căruia se afla stema care înfățișează dragonul învins de un țap cu corn. Confruntînd aceste constatări reale cu știrile pe care le avem în legătură cu trecutul mănăstirii din Curtea de Argeș, am putut deduce că a existat un turn care încheia zidul de incintă al unei mănăstiri anterioare celei înălțate de către Neagoe Basarab și că, o dată cu construirea mănăstirii lui Neagoe, s-a dărîmat vechiul turn iar stema acestuia a fost refolosită ca simplu material de construcție în noul turn, timbrat cu cea de-a doua stemă, cea unde dragonul apare învins.

Ajunși la acest punct al cercetării, am încercat să stabilim identitatea voievodului căruia i-a aparținut prima stemă, cea a dragonului învingător. Aflarea acestui ctitor era cu atît mai importantă, cu cît ea ar fi dezvăluit pe cel care înălțase prima așezare religioasă de pe locul ales de către Neagoe pentru construirea mănăstirii sale. Această așezare, unde funcționase Mitropolia, despre care documentele nu ne destăinuie nici o știre, a fost considerată ca datînd de la întemeierea Mitropoliei Ungro-Vlahiei (1359), deși N. Iorga a afirmat de mai multe ori că primul locaș al acesteia a fost biserica Sfîntul Nicolae Domnesc. Dacă stema, și întreaga mănăstire înălțată înaintea celei construite de către Neagoe, data nu de la înființarea Mitropoliei ci dintr-o vreme mai apropiată de noi este firesc ca ipoteza lui N. Iorga în legătură cu prima funcție a bisericii Sf. Nicolae Domnesc să capete un nou și trainic temei. Pentru a afla semnificația dragonului care apare în cea mai veche sculptură, cea refolosită de meșterii lui Neagoe ca simplă piatră de construcție în mortarul noului turn, am urmărit evoluția heraldicii românești.

Fig. 2. G. Tattarescu, Cele două steme din arhondaricul mănăstirii Argeș, desen (1860).

Într-un studiu publicat în 1956, E. Vîrtosu [5] atrage atenția asupra unei mobile heraldice unice în stemele de pe sigiliile Țării Românești, care apare într-un sigiliu din 8 aprilie 1437 al unui hrisov al voievodului Vlad Dracul (1436 — 1446), un fel de vierme întraripat, în trei puncte ale sigiliului. E. Vîrtosu interpretează această mobilă ca pe un balaur, simbolul ordinului Dragonului, din care făcea parte și Vlad Dracul (așa cum vădește și cognomenul său), încă din 1431, cum ne

[1] Ludwig Reissenberger, *Die bischöfliche Klosterkirche bei Kurtea de Argysch*, Viena, 1860, p. 40.

[2] Pavel Chihaia, *Deux armoires sculptées appartenant aux voïvodes Vlad Dracul et Neagoe Basarab*, în « Revue roumaine d'histoire de l'art », tomul I, nr. 1, 1964, passim.

[3] Idem, *Etape de construcție în incinta mănăstirii Curtea de Argeș*, în « Biserica ortodoxă română », LXXXV (1967), nr. 7—8, p. 113—116.

[4] Dinu Moraru, *Conclusions du laboratoire de recherches de la Direction des monuments historiques du C.S.C.A.S. concernant deux pièces sculptées provenant du monastère de Curtea de Argeș*, în « R.R.H.A. », tomul I, nr. 1, 1964, p. 163—164.

[5] E. Vîrtosu, *Din sigilografia Moldovei și a Țării Românești*, în « Documente privind istoria României », Introducere, II, București, 1956, p. 363—365.

https://biblioteca-digitala.ro

informează Eberhard Windecke [6], cînd el se afla împreună cu Sigismund, rege al Ungariei şi împărat al Germaniei, la Nürnberg. Dragonul nu era privit, ca în cunoscuta iconografie a Sf. Gheorghe, ca un simbol al unei puteri demoniace, ci dimpotrivă ca cel al unei puteri spirituale. Printre altele, ordinul îşi propune şi închegarea unei noi cruciade împotriva turcilor.

Într-o lucrare apărută în 1958, O. Iliescu [7] arată că două monede anepigrafe care prezintă pe una dintre feţe imaginea balaurului cu aripile ridicate (monede ce fuseseră studiate de către G. Severeanu care le considera bătute la Sighişoara de către voievodul Vlad Dracul (1436—1446), pe vremea cînd era pretendent al Ţării Româneşti), înfăţişează pe avers acvila Ţării Româneşti, în atitudinea ei obişnuită, deci vădeşte o emisiune monetară din interiorul acestei ţări.

În urma cercetărilor lui E. Vîrtosu şi O. Iliescu aflăm deci că stema lui Vlad Dracul găsită atît pe sigiliul din 8 aprilie 1437, cît şi pe piesele din două emisiuni monetare din Ţara Românească, cunoscute, înfăţişa emblema ordinului Dragonului, al cărui cavaler era.

Este evident că şi sculptura mai veche din turnul dispărut al mănăstirii Argeş, reprezentînd dragonul învingător, a aparţinut lui Vlad Dracul şi că ea a fost hărăzită clopotniţei, ca şi cea de la mănăstirea Dealul din 1499 a nepotului său Vlad Călugărul.

Studiul documentelor interne [8] ne arată că între 1436, anul urcării sale pe tron, şi 1439, Vlad Dracul face diferite danii boierilor care îl susţineau. Între anii 1439 şi 1441, acest voievod întăreşte o serie de danii anterioare făcute mănăstirilor şi contribuie la înălţarea mănăstirii Govora (1440). Bănuim că hrisovul de întărire al daniilor Tismanei, emis din Curtea de Argeş în 2 august 1439 [9] — în preajma hramului bisericii Adormirea Maicii Domnului, de la 15 august — poate fi legat de popasul lui Vlad Dracul în acest oraş în preziua tîrnosirii bisericii Mitropoliei.

Apreciat ca unul care putea să joace un mare rol în ţara sa, Vlad Dracul, care îşi va spune «*fiul lui Mircea*», mîndru de gloria vie încă a tatălui său, va fi primit în rîndurile ordinului Dragonului, instituit şi în vederea marii cruciade împotriva turcilor. Proaspătul cavaler al Dragonului primeşte, în prezenţa lui Klaus de Radwitz, drapelul cruciadei Sf. Ladislas şi, la 8 februarie 1431, un act slavon proclamă calitatea sa de vasal al împăratului şi regelui Sigismund. Cinci ani mai tîrziu, înscăunarea lui Vlad Dracul, privit în occident ca exponent al luptei antiotomane, s-a datorat şi forţelor politice din ţară, care vedeau că unica salvare era reluarea luptelor împotriva turcilor [10]. Noul domn refuză să plătească tributul şi respinge în 1436 încercarea turcilor de a-l răsturna.

Răsunetul acestei victorii avea să se menţină ani de-a rîndul. În 1439 Ioan Torzelo, unul dintre principalii sfetnici ai împăratului bizantin, alcătuind un memoriu cu privire la posibilităţile organizării unei cruciade împotriva turcilor, afirmă că la această expediţie trebuie să participe şi cei 15 000 de călăreţi din Ţara Românească «*printre oamenii cei mai viteji din lume*» [11]. Walerand de Wawrin, care l-a cunoscut în timpul campaniei burgunde de pe Dunăre, îl caracterizează «*moult famé de vaillance et de sagesse*» [12].

După ce se cucereşte în 1445 cetatea Giurgiului, despre care afirmă că are o poziţie strategică atît de favorabilă «*că femeile din Valahia cu furcile ar fi în stare să cucerească Grecia*» [13], Vlad Dracul scrie braşovenilor pentru a le cere arme: «*Dumnezeu şi norocul creştinilor ne-au dat această cetate care era în mîinile necredincioşilor şi pentru aceea, trebuie să o fortificăm din nou, vă rugăm să ne ajutaţi, trimiţîndu-ne arcuri şi săgeţi şi tunuri ... şi daţi-ne şi salpetru pentru ca să facem din el praf de puşcă, care trebuie depus în fortăreaţă, deoarece este un puternic mijloc de apărare pentru voi, pentru noi, şi pentru toţi creştinii*» [14].

Într-o altă scrisoare către braşoveni, el le aminteşte că «*slugile mele îşi varsă sîngele lor în fiecare zi pentru voi toţi*» [15].

Aceste documente contemporane, ca şi faptele voievodului care le-a inspirat, sînt concludente şi ele luminează semnificaţia crucială a stemei din Curtea de Argeş.

A avut biserica înălţată de Vlad Dracul un alt locaş, anterior, hărăzit Mitropoliei? Desigur un răspuns categoric la această întrebare nu se va putea da decît atunci cînd se vor cunoaşte rezultatele săpăturilor arheologice din incinta Curţii domneşti din Curtea de Argeş. Dar însăşi poziţia bisericii Sf. Nicolae faţă de această curte, în afara zidurilor ei, ne destăinuie o funcţie independentă, care putea fi aceea de locaş al Mitropoliei. Dacă presupunem că stema lui Vlad Dracul încastrată în turnul incintei monastice a fost doar semnul unei refaceri a unei aşezări religioase existente, trebuie să admitem că ipotetica mănăstire din 1359 s-a ruinat în intervalul 1359—1439, deci în 80 de ani, epocă în care nici o invazie nu a deteriorat bisericile din Argeş.

---

[6] Eberhard Windecke, *Historia vitae imperatoris Sigismundi*, Leipzig, 1886, cap. 206, p. 155.

[7] Octavian Iliescu, *Emisiuni monetare ale Ţării Româneşti din secolele al XV-lea şi al XVI-lea*, în «Studii şi cercetări de numismatică», vol. II, 1958, p. 325—330.

[8] «Documente din Istoria României», XIII, XIV şi XV, B, între 20 ianuarie 1437 şi 30 iunie 1441.

[9] Idem, nr. 103, p. 112.

[10] *Istoria României*, II, Bucureşti, 1961, p. 427.

[11] Bertrandon de la Broquière, *Le voyage d'outremer* (ed. Scheffer), Paris, 1892, p. 265.

[12] N. Iorga, *Cronica lui Wawrin*, în «B.C.M.I.», VI, 1927, p. 57.

[13] Idem, ibidem, p. 76.

[14] Ioan Bogdan, *Documente privitoare la relaţiile Ţării Româneşti cu Braşovul şi cu Ţara Ungurească în sec. XV şi XVI*, Bucureşti, 1905, p. 80.

[15] Idem, ibidem, p. 35.

https://biblioteca-digitala.ro

CE REPREZINTĂ STEMA DE PE PORTRETUL LUI GASPAR GRAȚIANI

I. N. MĂNESCU

Stema din partea de jos a cunoscutei gravuri a lui Heinrich Ulrich reprezentînd pe Gaspar Grațiani ca duce de Naxos și Paros a mai fost publicată în coloanele « Revistei Muzeelor »[1]. În cele ce urmează vom căuta să-i desluşim înțelesul, lămurind totodată dacă stema a fost

— Gaspar Grațiani, duce de Naxos și Paros (Gravură de H. Ulrich, 1618).

— Stema din portretul lui Gaspar Grațiani (detaliu).

într-adevăr concepută de gravor fără a fi aparținut de drept viitorului domn al Moldovei, întrebare ce se punea atunci [2].

Stema este alcătuită dintr-un scut principal sfertuit și un scut central (peste-tot). Acesta, încoronat cu o coroană antică împodobită în față cu un mare fleuron cuprinde trei romburi alăturate și reunite, coborîte sub două cruci înalte, pe lemnul cărora se înfășoară, sub traversă, cîte o mică flamură triunghiulară și al căror picioare, mult alungit, iese din punctele de contact ale romburilor. Scutul principal are în primul și al patrulea cartier, cinci turnuri (2, 3) iar în cel de-al doilea și al treilea, un geniu îmbrăcat în rochie lungă întinzîndu-și protector aripile deasupra a doi bărbați afrontați, în timp ce cu ambele mîini încrucișate în față le prinde mîinile opuse [3] spre a le împreuna. Ambele personaje sînt imberbe și îmbrăcate în veșminte lungi de modă orientală, dar cel din dreapta are pe cap o tichie în formă de comănac, iar cel din stînga o voluminoasă cealma. Întregul grup stă pe o terasă.

[1] Mircea Dumitrescu, *Despre stemele domnilor moldoveni Despot Vodă și Gaspar Grațiani*, în « Revista Muzeelor », 6, București, 1967, p. 562.

[2] Idem.

[3] Geniul întruchipînd domnia lui Gaspar pune mîna stîngă a personajului cu turban în dreapta celuilalt, nu pentru a realiza o simplă strîngere de mînă, ci pentru a-i face să purceadă, ținîndu-se de mînă, pe un drum comun.

https://biblioteca-digitala.ro

Deasupra scutului, apar două coifuri zăbrelite și încoronate avînd ca cimiere: primul, șapte lănci cu fanioanele fluturînd patru spre dreapta, trei spre stînga; cel de-al doilea, trei pene de struț; lambrechini bogați conform stilului epocii. Cum la acea dată marcarea smalțurilor prin hașuri nu era încă folosită în gravarea stemelor, smalțurile rămîn necunoscute.

Dacă ecusonul central este stema autentică a ducatului Naxiei (la origină armele casei Crispo [4] care l-a stăpînit între 1383 și 1566), cartierele scutului principal sînt, de bună seamă, o augmentare datorată gravorului. Credem că cele cinci turnuri reprezintă localitățile

— Sigismund Bathory, principele Transilvaniei (Gravură de H. Ulrich, 1596).

— Maria Christierna de Austria, soția lui Sigismund Bathory (Gravură de H. Ulrich, 1596).

Naxos și Panormos din Naxos și respectiv Parikia, Naussa și Oliaros din Paros (cu Antiparos) distribuția 2, 3 — atît de neobișnuită [5] — fiind determinată de gradul de importanță și de numărul de localități al fiecărei insule.

Explicația grupului alegoric din celelalte două cartiere ne-o dă exhortația « Junge duos populos » cuprinsă în anodinele versuri latinești din dedicație. Este vorba desigur de populațiile latină și greacă, cronic învrăjbite, și nu de poporul din Naxos și de cel din Paros. Așa pare să reiasă și din costumația destul de diferită a celor două personaje.

Cimierul din dreapta, dacă nu corespunde cumva scutului central, ar putea fi o aluzie la numărul micilor unități militare de care va fi dispus ducele Naxiei; cel din stînga, cu penele de struț de o atît de crasă banalitate, este umplutură.

În privința numărului de grile al căștilor nu trebuie să ne punem nici un fel de probleme [6]. Stema — gravată și, evident, concepută de Heinrich Ulrich — este un produs al artei heraldice germane care nu a acceptat niciodată decît cel mult deosebirea dintre coiful cu gratii și cel închis.

Alcătuirea stemei lui Gaspar Grațiani ne dezvăluie însă o sursă de inspirație foarte interesantă și anume heraldica Transilvaniei, pe care o evocă izbitor cartierul cu turnurile.

[4] J. B. Rietstap, *Armorial general*, I, Berlin, 1934, p. 486, voce Crispo, Venise. Cîmpul scutului de aur, toate piesele negre, crucile răscrucite (recroisetées).

[5] Normal: 2, 1, 2; curent: 3, 2.

[6] M. Dumitrescu, loc. cit.

https://biblioteca-digitala.ro

O anumită stemă a lui Sigismund Bathory este concludentă în această privinţă. Ne referim la armele — inedite la noi — declarate la oficiul heraldic al Lînei de Aur [7]. În cel de-al patrulea cartier al scutului principal din această stemă [8], personajele domneşti ce plantează pomul sînt îmbrăcate întocmai ca personaj u din stînga grupului alegoric din stema lui Gaspar Graţiani, iar pe coiful de aur, coroana normală a fost înlocuită cu o coroană antică avînd în faţă un fleuron înalt. Această coroană, vădit inspirată din aceea a marelui duce al Toscanei şi pe care nu o mai întîlnim în alte variante ale stemei lui Sigismund Bathory, a fost anume concepută spre rezolvarea unei probleme tehnice pe care o ridica cimierul conferit de Rudolf al II-lea [9]. Coroana scutului central din stema lui Gaspar Graţiani este asemănătoare, ambele diferind de cea a marelui duce toscan prin aceea că au razele drepte.

Presupunerea noastră că Heinrich Ulrich a cunoscut această stemă a lui Sigismund Bathory şi că s-a inspirat copios din ea în alcătuirea stemei lui Gaspar Graţiani este confirmată de faptul că acelaşi gravor a executat în 1596 portretele lui Sigismund Bathory şi al soţiei sale Maria Christierna, fiica arhiducelui Carol de Styria [10], probabil cu prilejul căsătoriei lor căci portretul lui Sigismund este gravat după desenul lui Ioan de Ach.

Gravorul Heinrich Ulrich va fi executat tot atunci sau mai tîrziu şi un desen al stemei lui Sigismund Bathory şi, ulterior, a folosit în compunerea armelor lui Gaspar Graţiani experienţa în heraldica răsăriteană, dobîndită cu acel prilej.

[7] Matei Ion Caragiale (*O contribuţie heraldică la istoria Brîncovenilor*, în « Opere », Bucureşti, 1936, p. 284, nota 2) recomanda să nu se traducă « Lîna de aur », el însuşi folosind numele francez «Toison d'or». Nu avea dreptate: în româneşte lîna este nu numai un nume de material, ci înseamnă şi (sing. şi pl.) cantitatea de lînă recoltată la o tunsoare de pe o singură oaie, cantitate care rămîne individualizată pînă la spălat şi scărmănat. Lui Matei Ion Caragiale care era de formaţie riguros citadină, acest al doilea sens al cuvîntului îi era, evident, mai puţin accesibil.

[8] Stema în chestiune este cea de principe al Sf. Imperiu, (A. Veress, *Documente privind istoria Ardealului, Moldovei şi Ţării Româneşti*, V, Bucureşti, 1932, p. 187—188) la care s-a adăugat, pe pieptul acvilei armelor de concesiune, un scut sfertuit: 1. Transilvania; 2. Moldova; 3. Ţara Românească; 4. Heraldizarea sigiliului iconografic al domnilor Ţării Româneşti; peste-tot: Bathory de Somlyo.

[9] Idem. Cimierul nu este amintit în blazonare, dar figura, probabil, în stema pictată pe diplomă, aşa cum figurează în cele două steme de cavaler al Lînei de Aur.

[10] Portretul lui Sigismund Bathory este cunoscut de multă vreme. Cel al soţiei sale — pînă de curînd inedit — a fost publicat în revista « Magazin istoric » (nr. 7, octombrie 1967, p. 91).

CONTRIBUŢII LA CUNOAŞTEREA PORTULUI POPULAR FEMEIESC DIN ZONA MEHEDINŢI (I)

MARIA CIOARĂ

Legătură de cap, comuna Şişeşti.

Regiune străveche, locuită din cele mai vechi timpuri, Oltenia a cunoscut o intensă viaţă economică şi spirituală, ale cărei urme s-au păstrat pînă în zilele noastre. În această zonă,

▶

https://biblioteca-digitala.ro

se mai întîlnesc încă și astăzi forme tradiționale ale acestei vieți, în organizarea locuinței, în port, în unelte, ca și în ornamentica atît de bogată, specifică acestei regiuni.

Prin așezarea ei, Oltenia a avut puternice și permanente legături cu Transilvania și Țara Românească, mijlocind schimburile de mărfuri între centrele de comerț transilvănene și vadurile de la Dunărea balcanică, centre de productivitate diferită. Cele mai importante drumuri comerciale străbăteau teritoriul Olteniei. Produsele manufacturate ale Transilvaniei sau ale țărilor Europei mijlocii și apusene: ștofe și diferite țesături, obiecte de îmbrăcăminte și de podoabă etc., circulau în permanență pe drumurile Olteniei [1]. Din Orient treceau Dunărea în Oltenia, și de aici în Ardeal, diferitele mărfuri orientale: arniciul, țesăturile fine de mătase și bumbac, covoare, piei, mirodenii. Și tot pe drumurile oltene, circulau și produsele țării: cirezi de vite, piei, lînă, blănuri, ceară etc.

Situat în sud-vestul Olteniei, la ieșirea Dunării din defileu, județul Mehedinți a oferit largi posibilități de populare și circulație. Din punct de vedere al reliefului, Mehedințiul se poate împărți în trei regiuni bine distincte. Partea de nord este o zonă muntoasă, alcătuită din munții Mehedințiului și culmile estice ale munților Almăjului. Treapta mijlocie cuprinde podișul Mehedinți, dealurile Motrului și cîmpia înaltă a Bălăciței. În partea de sud se găsește treapta cea mai de jos, corespunzătoare cîmpiei Blahniței, alcătuită din terasele Dunării.

Sub aspect etnografic și folcloric, județul Mehedinți are o bogată tradiție, care s-a păstrat pînă astăzi pe meleagurile sale. Portul popular, care în județul Mehedinți a ajuns la realizări de o mare valoare artistică, deși se încadrează în aria mare a costumului femeiesc cu catrințe, prezintă unele aspecte particulare, determinate de condițiile social-economice, particularități care definesc costumul popular mehedințean, evidențiindu-l printr-o notă specifică, ce-i conferă originalitate. Asupra portului popular din zona Mehedinți, cu specifice caractere zonale, rezultate din sedimentarea în timp a creației populare în acest domeniu, s-au exercitat de-a lungul veacurilor unele influențe, la baza cărora au stat legăturile economice și politice între provinciile românești, despărțite vremelnic, influențe care, nealterîndu-i cu nimic fondul autohton, i-au conferit noi valori plastice. Aceste influențe au fost: cea venită din nord, de la populația din Transilvania, cea vestică, din zona Banatului, și influența orientală-balcanică, pătrunsă din sud, de peste Dunăre.

Între populația de pe ambele versante ale lanțului carpatic, au existat legături permanente, legături care s-au concretizat și în răspîndirea

Port femeiesc, comuna Șovarna.

Femeie torcînd pe drum, comuna Obîrșia – Cloșani.

[1] N. Iorga, *Istoria comerțului românesc, în Epoca veche și Epoca mai nouă*, București, 1925, vol. II, p. 12 și urm.

https://biblioteca-digitala.ro

unor piese de port cît și a unor procedee decorative. În circulația pieselor de port, un rol a jucat și fenomenul transhumanței, deoarece ciobanii mărgineni coborau cu turmele de oi, în căutare de pășuni, în cîmpiile și bălțile Dunării. De-a lungul Subcarpaților, din munții Mehedințului și pînă în cei ai Vrancei, în răsăritul cîmpiei oltene și pînă în Dobrogea, se întind numeroase așezări « ungurenești ». Convietuind cu oltenii « pămînteni », ungurenii au contribuit la răspîndirea costumului ungurenesc, format din ia cu « brîne » sau « ciocănele » și din șoarțele de postav negru, precum și la răspîndirea unor tehnici de cusut: tehnica urzitului pe fir și a urzitului pe creturi [2]. Influențele au fost reciproce între populația de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali, de pe versantul sudic trecînd pe cel nordic cămașa femeiască cu altiță, obiceiul împodobirii cămășii cu fluturi de metal și alte piese de port, cum ar fi « ipingeaua », precum și o serie de tehnici decorative: alesul « oltenește » în secolul al XIX-lea și alesul năvădit « în cocleți », în secolul al XX-lea[3].

Din sud, a pătruns pe diferite căi, în mai multe rînduri, influența orientului îndepărtat. Astfel, firul de aur care se întîlnea discret în broderia veche alături de firul de argint, este acum mult mai abundent, ocupînd suprafețe mari în alesăturile de pe vîlnice și oprege, conferindu-le bogăția caracteristică decorului oriental. Motivele ornamentale fitomorfe și zoomorfe, întîlnite în arta persană și în cea a Asiei centrale, apar în forme variate pe cămășile, șorțurile și covoarele oltenești, alături de cele tradiționale, geometrice.

În rîndurile ce urmează, ne-am propus să luăm în discuție doar anumite aspecte ale portului popular femeiesc din zona Mehedinți, și anume: găteala și acoperămîntul capului, ca și îmbrăcămintea părții superioare a corpului.

În satele de munte ale județului Mehedinți, specifică fetelor este pieptănătura cu corniță. Părul, pieptănat cu cărare la mijloc se împletește în patru corniță: două în părțile laterale și două în creștetul capului, corniță care se unesc înspre ceafă în două cozi. Fiecare coadă este împletită din cîte șapte șuviță. La capătul cozilor, se pune « plantică » (panglică) colorată, făcută « foantă » (fundă). Fetele umblă cu capul descoperit. În regiunea deluroasă și de cîmpie a zonei Mehedinți, fetele piaptănă părul cu o coadă sau cu două cozi, care sînt aduse pe creștetul capului ca o cunună, sau sînt lăsate pe spate, împodobindu-le la capete cu « plantică », legată în fundă. Alteori părul, fără a fi împletit, se răsucește, făcîndu-se « porcoloi » (coc) și se

Port vechi din comuna Obîrșia — Cloșani.

prinde cu ace. Fetele au obiceiul de a-și împodobi cosițele cu flori, sau așază în păr, într-o parte și alta a capului, sau înspre ceafă, piepteni mici, frumos ornamentați.

Din ziua nunții, pieptănătura se schimbă, schimbarea ei marcînd alături de piesa care servește la acoperămîntul capului, intrarea fetei în rîndul nevestelor. Forma de pieptănătură cea mai răspîndită la femeile din zona Mehedinți, era, azi rar și mai ales la femeile bătrîne, cea cu conci. Părul pieptănat cu cărare la mijloc, peste urechi, este împletit într-o singură coadă, sau în două cozi, făcut coc și adunat sub conci. Materialele din care se confecționează acest suport pentru păr, sînt variate: tabla, cartonul, mucavaua, cojile de tei, cojile de sorb. De o formă triunghiulară, conciul este îmbrăcat în pînză, fiind prevăzut în părțile laterale cu găuri. Părul este prins sub conci, cu « crăcane ».

În satele ungurenești, pieptănătura femeilor diferă de cea a oltencelor « pămîntene ». Părul lăsat în colți, pe frunte și pe urechi, este pieptănat cu cărare la mijloc și împletit la ceafă în două cozi, « plete » sau « pletuțe », pe lînă, vopsită în culoarea părului, pentru a părea mai groase. Cozile sînt aduse pe lîngă urechi, pe creștetul capului, unde se încrucișează, fiind legate apoi de părul de la ceafă. Pieptănătura cu

[2] N. Dunăre, *Relații etnografice între ținuturile de pe ambele versante ale Carpaților*, extras din SCIA, X (1963), nr. 1, p. 200.

[3] N. Dunăre, *Influențe reciproce în portul și textilele populare de pe ambele versante ale Carpaților Meridionali*, Cluj, 1963, p. 192–193.

https://biblioteca-digitala.ro

« plete », căreia i s-a asociat « vălitoarea », a fost părăsită în urmă cu 30—40 de ani în zona Mehedinți, fiind înlocuită de pieptănătura cu coc. Termenul de « vălitoare » se întîlnește și în Mărginime și pe Tîrnave, unde desemnează un anume mod de a pune ștergarul pe cap [4]. Obiceiul de a îngroșa cosița de păr natural cu lînă toarsă, înnegrită, este răspîndită și în valea Arieșului, Țara Almăjului, valea Jiului, în ultimele două zone purtînd numele de « pleterii ».

În satele de pe malul Dunării, părul, dat peste cap sau pieptănat cu cărare, este împletit într-o coadă, mai rar în două, și este făcut coc (« conci »), prins cu ace.

Pieptănăturii cu conci i s-a asociat peșchirul. Confecționat din pînză de bumbac învărgată, cu vergi albe în țesătură, peșchirul este țesut în două ițe. Cele două capete ale peșchirului sînt împodobite cu alesături geometrice sau florale; uneori elementele decorative acoperă întreaga suprafață a peșchirului. Acoperămîntul capului cu peșchirul se face în mai multe feluri: așezat pe cap, drept la jumătate, ambele capete egale, atîrnînd pe spate, prinse la ceafă cu ace cu bumbi; se prinde la spate cu ace, capătul mai lung se aduce în față, pe umărul opus, trecîndu-se pe sub bărbie și formînd ceea ce în multe sate din zona muntoasă se cheamă « balț », adus pe creștetul capului, prinzîndu-se de partea cealaltă în dreptul urechii, cu ace cu bumbi. La femeile în vîrstă, capetele peșchirului, după ce sînt petrecute și aduse pe creștetul capului, de mai multe ori, sînt prinse pe dinăuntru, pe sub cîrpă. Peste peșchir, în dreptul urechilor, atîrnau așa-numitele « părăluțe » sau « scălane », în părțile Malovățului și Colibașului — mici monede de argint, înșirate pe lănțișor, cîte două în dreptul urechii.

În zilele de sărbătoare, femeile se îmbrobodesc cu cîrpă (maramă) lungă de borangic, (urzeală in, bătează borangic), țesută în două ițe, albă sau gălbuie. Ornamentația maramei constă din alesături geometrice sau florale stilizate, plasate la extremități, executate cu mătase albă sau galbenă, sau din motive florale policrome (verde deschis, albastru, persaciu), presărate uniform, pe tot cîmpul maramei. Acoperămîntul capului cu maramă se face în diferite feluri: se prinde la ceafă cu ace, cele două capete egale atîrnînd pe spate; un capăt al maramei este lăsat pe spate, iar capătul mai lung este adus în față, trecut pe sub bărbie, adus pe creștetul capului și prins în dreptul urechii cu « spelci » (ace); uneori capetele egale ale maramei, sînt aduse în față, pe piept. Prin ornamentația discretă și armonioasă, prin finețea remarcabilă a lucrului, marama dă înfățișării portului popular din această zonă, o eleganță deosebită.

La hore, la nunți, la nedei, femeile din zona Mehedinți își acoperă capul cu « legătura cu spițuri » — un fel de tulpan în trei colțuri, confecționat din materiale fine, spumoase: indian, marchizet, nansuc, pînză de ghiață. Pe margini este prevăzut cu dantelă și cu mai multe rînduri de mărgele mărunte, viu colorate. Cu « legătura », femeile se acoperă astfel: colțurile sînt înnodate la ceafă, sau sînt aduse pe creștetul capului și prinse într-o parte, în dreptul urechii în fundă, numită « floare la ureche » (Șovarna) sau « rîndunică » (Gogoșu).

O învelitoare de cap, specifică mireselor, este barișul alb (un fel de voal, subțire). Femeile văduve, dacă se recăsătoresc, poartă bariș negru. În comuna Sovarna, barișul este purtat de mireasă, din momentul plecării sale de la părinți, spre casa ginerelui. Cînd ajunge aici, este primită de soacră, care urcă mireasa pe o masă mică, pe care se află un pahar cu vin. Mireasa este învîrtită de soacră, de trei ori pe lîngă pahar, trebuind să-l răstoarne. Numai după îndeplinirea acestui ritual, este introdusă în casă. Ginerele (în alte sate — Șișești — nașa), cu arcușul de la vioară sau cu resteul de la carul cu boi, ridică barișul de pe fața miresei, prinzîndu-l în creștetul capului cu ace.

Din punct de vedere morfologic, cămașa femeiască din zona Mehedinți se încadrează în tipul de ie, încrețită la gît, cu guleraș, toate părțile componente ale cămășii luînd parte la formarea gurii gîtului, marginile încrețite ale acesteia fiind acoperite de o bentiță îngustă, artistic brodată. Cămașa cu guleraș derivă din tipul primar de cămașă, de tradiție dacică [5]. În ce privește ornamentica, cămașa mehedințeană se încadrează în tipul de ie cu altiță. Materialele folosite pentru confecționarea cămășilor sînt: cînepa, cînepa amestecată cu bumbac (urzeală bumbac, bătează cînepă). Pentru cămășile de sărbătoare, se întrebuințează: pînza de bumbac, învărgată cu vergi albe în țesătură, numită în unele sate (Șișești) « pînză de peșchir »; joljul; pînza de spumă (cu fir sucit); marchizetul; așa-zisa « pînză sîrbească ». Alcătuite din două piese: ciupagul și poalele cusute laolaltă, cămașa are gura așezată în față. Mîneca cămășii se confecționează dintr-o foaie de pînză sau dintr-o foaie și jumătate, această jumătate de foaie numindu-se « lărgitoare ». Ea prezintă trei registre de cusături ornamentale: altița, crățul, iar de la crăț în jos, rînduri (răuri), cusute drept sau oblic. Uneori, ornamentația de pe mînecă este redusă la altiță și crăț, la altiță și rînduri, sau numai la rînduri. Alteori, cîmpul ornamental de pe mîneca cămășii îl constituie o cusătură compactă, în care predomină motivele ornamentale geometrice, repartizată pe toată suprafața mînecii, fără spațiu liber, numindu-se în acest

[4] P. Petrescu, *Costumul popular românesc din Transilvania și Banat*, București, Editura de stat didactică și pedagogică, 1959, p. 133.

[5] F. B. Florescu și E. Avramescu, *Broderiile la români*, București, Editura de stat pentru imprimate și publicații, 1959, p. 34.

https://biblioteca-digitala.ro

caz, cămașă cu « blană ». Dispoziția elementelor decorative pe toată suprafața mînecii este o influență transilvăneană. La cămășile femeiești din zonele Pădureni, subzona vestică a Țării Hațegului, Țara Almăjului, valea Bistrei, Lunca Timișului, Cîmpia Aradului, se întîlnește o asemenea cusătură compactă, de motive ornamentale geometrice, realizată în tehnica cusăturilor sau alesăturilor în război, purtînd denumirea de « tablă » [6]. În Țara Almăjului, această suprafață uniform acoperită cu motive, poartă denumirea de « blană » ca și în zona Mehedinți, iar în Cîmpia Aradului, la Șicula și Ineu, este numită « șir » [7].

În ceea ce privește forma mînecii, distingem: mîneci largi, libere; mîneci strînse la extremitatea inferioară în « pumnași » (manșeta); mîneci cu « foduri », încrețirea dintre mînecă și fodor purtînd numiri, care variază de la sat la sat: bantă, bentiță, rotiță (Gogoșu), brățară (Titerlești), guler (Șișești). Altița se lucrează fie separat, pe o bucată pătrată de pînză, lungă de 25 cm, fie direct pe pînza care formează mîneca, lăsîndu-se în acest caz, mai lungă în părți, aceste bucăți de pînză îndoindu-se sub mînecă, pentru a da lărgimea necesară mișcării brațului. Altița monocromă (vișiniu închis, stînjeniu, negru) sau policromă (stînjeniu, albastru, alb, galben), este cusută cu acul. Pe altiță, rîndurile sînt dispuse orizontal și sînt separate de un șabac policrom, executat cu mătase sau cu arnici. După altiță, urmează crățul, dispus tot orizontal, cusut pe dos, în romburi, sau cusut cu ajur, cu mătase monocromă: albă, galbenă-portocalie, crem, sau cu « firică » (beteală) sau cu mătase policromă: galben-păratic, alb, albastru. La mînecă, subsuoară, se pune o bucățică pătrată de pînză, numită « broască ». Cămașa poate fi monocromă, predominînd în cromatică roșul, vișiniul, negrul, sau policromă. Dispoziția cîmpurilor ornamentale este aceeași, varietatea constînd în compunerea ornamentului și în cromatică. Elementele decorative ale cămășii sînt dispuse pe mîneci, pe guler, pe piepți (mai rar pe spate) și pe poale. Ornamentația cămășii este foarte bogată, fiind realizată prin cusătura cu acul, sau prin țesutul și alesul în război. Ea constă din motive geometrice (romburi, pătrate) sau din motive florale stilizate (boboci de trandafir, foarte des). Ca tehnică, ornamentația este realizată în următoarele puncte: *cruci*, *toiege*, *piezi*, *muște*, *pui*, *furci*, *melcișori*. Elementele decorative de pe piepții cămășii sînt plasate de obicei, într-o parte și alta a gurii cămășii. Atunci cînd mîneca este largă, slobodă, deasupra altiței și pe marginea tivului de la extremitatea inferioară a mînecii, se mai coase un rînd îngust de broderie, care repetă motivul ornamental, geometric sau floral al altiței sau rîurilor, sau este diferit de acesta. Cînd ornamentația de pe mîneca cămășii este redusă la altiță și rînduri, altița este foarte lată, ea ocupînd jumătate din suprafața mînecii. Atunci cînd este prezent și crățul, acesta este de obicei mai îngust decît altița. Ciupagul se coase de poale, acestea din urmă fiind confecționate din patru foi de pînză (două în față și două în spate), sau din două foi și patru clini (o foaie în față, alta în spate, și cîte doi clini în părțile laterale), lungi pînă la glezne, încrețite în partea de sus. Motivele ornamentale de pe ciupag, de cele mai multe ori, sînt reluate și pe poalele cămășii; alteori, ornamentația de pe poale diferă de cea de pe ciupag, în funcție de fantezia și inventivitatea celei care o coase. Elementele decorative împodobesc și părțile laterale ale poalelor, fiind plasate de-a lungul cheiței ce unește lații de pînză ai poalelor. Marginea de jos a poalelor este ornamentată cu dantelă, făcută cu igliță, numită « tul între șuvițe », după care urmează « șabacică în tiviturâ », cusută cu acul și apoi altă dantelă, făcută cu igliță.

Un alt tip de cămașă îl constituie cămașa la care decorul broderiilor a fost înlocuit cu decorul obținut prin alesătura în război « cu cocleți » (nimic nu se alege cu mîna, totul se bate cu suveica); este încrețită la gît, cu un guleraș îngust, avînd deschizătura în față. La această cămașă, altița este aleasă în război, cu arnici, predominînd motivele ornamentale geometrice; crățul este cusut pe rețele, cu acul, cu mătase galbenă (se trag trei fire și se scot două pe lung și pe lat, obținîndu-se un pătrat) sau este ales în război cu mătase monocromă: albastru deschis, verde, sau cu mătăsuri policrome: roșu, galben-turungiu, galben-păratic.

Se întîlnește și cămașa cu « năsipit » (aleasă la fir în război), confecționată din bumbac sau jolj, cu rîndurile dispuse drept sau oblic, și cu mînecile strînse într-o brățară cu foduri (Titerlești, Brebina). Cămășile la care ornamentele constau din motive florale stilizate, sînt cunoscute în genere, sub numele de cămăși « cu pui ». În spațiile conturate cu arnici sau mătase, sînt cusute mărgele mărunte, policrome, dispuse în forme diferite: flori, cruci, precum și fluturi metalici, înviorînd mult coloritul piesei. Finețea țesăturilor și cusăturilor, culorile vii, intense, dau cămășii mehedințene o notă de strălucire și bogăție. Valoarea artistică a cămășii, bogăția și varietatea elementelor decorative ca și cromatica sa vie, au făcut ca în a doua jumătate a sec. al XIX-lea, cămașa cu altiță din zonele Mehedinți, Gorj, Vîlcea, să fie adoptată de femeile din Valea Jiului hunedorean, Țara Hațegului, Pădurenii Hunedoarei, Severinul Banatului [8].

Perfecționările tehnice, influența centrelor orășenești, ca și utilizarea de noi materiale și culori, au determinat schimbarea dispoziției

[6] Vezi P. Petrescu, *op. cit.*
[7] *Ibidem*, p. 89.
[8] N. Dunăre și colectivul, *Arta populară din Valea Jiului* (regiunea Hunedoara), București, Editura Academiei R.P.R., 1963, p. 431.

https://biblioteca-digitala.ro

ornamentelor. Tipul de cămaşă recentă în zona Mehedinţi, este cămaşa confecţionată din materiale de fabrică: marchizet, voal, chiar şi nailon, din păcate, la care motivele ornamentale sînt dispuse sub forma unui cerc care înconjoară piepţii şi spatele cămăşii. Dacă la cămăşile mai vechi, ornamentaţia geometrică predomină, la cămăşile de dată mai recentă, elementul ornamental fitomorf cunoaşte o mare răspîndire.

În partea de nord a zonei Mehedinţi, în satele cu populaţie de origine transilvăneană, tipul de ie cunoscut este cămaşa ungurenească, pătrunsă din Mărginimea Sibiului şi Valea Sebeşului în secolele XVIII—XIX, o dată cu noile grupuri de populaţie transilvăneană, aşezate în sudul Carpaţilor Meridionali [9]. Confecţionat din materiale de fabrică, cu o ornamentaţie mai redusă şi cerînd un timp mai scurt pentru prelucrare noul port ungurenesc a pătruns în zonele etnografice de pe versantul sudic al lanţului carpatic, mai întîi ca port de lucru [10]. Adoptînd costumul ungurenesc, oltencele « pămîntene » îl poartă atît cu cămaşa ungurenească, dar şi cu cămaşa specific oltenească, cu altiţă, crăţ şi rînduri; altiţa şi răurile sînt cusute cu mătase albă, motivele ornamentale fitomorfe fiind umplute cu mărgele policrome şi fluturi metalici; crăţul este cusut cu mulineu albastru.

Peste cămaşă, femeile îmbracă vestă confecţionată din: dimie albă, dată la pivă, ţesută în patru iţe, garnisită cu găetane negre; din dimie neagră, numită « jiletcă » sau « jilepcă » în unele sate (Şovarna şi în comunele de pe Valea Coşuştei); din postav negru sau din catifea neagră. La Obîrşia Cloşani, vesta din dimie, năvădită în roşu, negru, alb, prevăzută cu « margine » şi « mitaţie » (şnur, găetan), este una din formele cele mai vechi şi e cunoscută sub numele de căput. Pe timp mai rece, se poartă pieptarul, confecţionat din piele de oaie, despicat în faţă, ornamentat artistic cu lîniţă colorată.

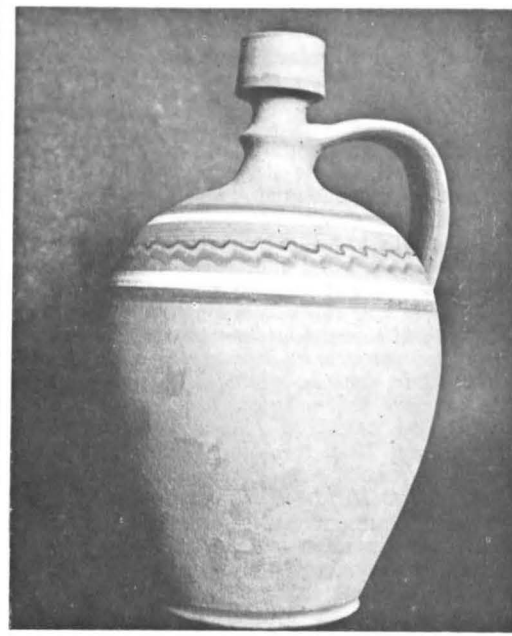
Prima parte a studiului privind « Contribuţii la cunoaşterea portului popular femeiesc din zona Mehedinţi », a prezentat doar cîteva din piesele acestui costum, relevînd legăturile dintre tehnica de lucru şi realizarea ornamentului, importanţa plastică a texturii folosite, felul în care elemente ornamentale diferite au fost integrate într-o piesă de port popular. Nu se poate anticipa — pînă nu se prezintă portul mehedinţean femeiesc ca ansamblu decorativ, deci pînă ce nu sînt tratate şi celelalte piese ale acestui costum, valoarea plastică pe care el o prezintă, ca unitate bine închegată, cu o arhitectură şi cu o evoluţie care-i sînt proprii. În concluziile pe care le vom prezenta în partea a doua a studiului de faţă, vom căuta să facem acest lucru.

[9] N. Dunăre, *Influenţe reciproce în portul şi textilele populare de pe ambele versante ale Carpaţilor Meridionali*, Cluj, 1963, p. 187.

[10] *Ibidem*, p. 190.

CENTRUL DE CERAMICĂ CORBENI

MIRCEA DUMITRESCU



Ulcior.

Aşezat în apropierea oraşului Balş, pe drumul care duce la Mănăstirea Căluiu, satul Corbeni face parte din grupul de aşezări de olari situate de o parte şi alta a Văii Olteţului.

Ceramica produsă aici, puţin cunoscută în literatura de specialitate intră în circuitul expoziţiilor muzeale în 1968, cu ocazia organizării expoziţiei « Aspecte de artă populară din judeţul Olt » la Muzeul din Slatina.

Despre îndelungata practicare a meşteşugului olăritului la Corbeni se cunosc unele documente extrem de interesante, a căror analiză va contribui, credem noi, la elucidarea unor probleme legate de aspectele complexe ale vieţii economice în satele cu economie mixtă.

Sat al boierilor Buzeşti, ajunge apoi printre posesiunile mănăstirii Brîncoveni (a doua jumă-

▶

https://biblioteca-digitala.ro

tate a sec. al XVII-lea), perioadă din care s-au păstrat unele mărturii ce ne permit o imagine elocventă privind relaţiile dintre meşteşugari şi stăpînii moşiei.

Astfel, în lucrarea *Documente privitoare la economia Ţării Româneşti, 1800—1850*, volumul II, găsim două plîngeri ale sătenilor adresate egumenului mănăstirii.

La 4 februarie 1843, 60 de familii din Corbeni scriu printre altele: „*Căci pînă încît unii din (noi) avem o fărîmă de meşteşugel cu olăria şi atît aveam şi noi pe moşie: numai pămîntul de lucru că încai de lemne nu mai vorbim; arindaşul şi de la acela ne-au oprit să nu mai luom, cerînd să plătim bani; care n-am mai avut obiceiuri, dar din vase am dat.*"

Se remarcă numărul mare de familii pentru care olăritul reprezenta unul din mijloacele de trai: faptul că arendaşul moşiei mănăstireşti încerca să-i oblige să plătească pentru pămîntul cu care lucrau, în afara vaselor pe care olarii erau obişnuiţi să le dea mănăstirii constituia, desigur, o sarcină grea pe care nu înţelegeau să o îndeplinească. Patru luni mai tîrziu, la 26 iulie 1843, plîngerea adresată egumenului se repetă (act 614), cuprinzînd cîteva elemente noi: „*. . dintru a noastră pomenire, n-am avut obiceiuri nici de stăpînire nici de arendaş; fiindcă lemne pentru meşteşug n-am avut. Dar am dat pe an cîte ceva vase la dumnealui logofătu Nicolae: zicea că le duce la sfînta mănăstire. De le-au dus sau nu, noi nu ştim. Iar acuma pomenitu arendaş ne apucă să plătim bani, de fieşcare olar cîte lei 10 şi mai bine: şi dumnealui vinde pămîntu la alţi olari străini, după alte moşii şi nu voieşte să ia şi dumnealui ceva din vase.*"

Acest document este semnificativ, iar măsurile luate de arendaşul moşiei se încadrează în tendinţa generală de transformare a unor obligaţii achitate anterior în produse, în plata unor sume, de altfel destul de ridicate, fenomen caracteristic pentru pătrunderea relaţiilor capitaliste în agricultură.

În ceea ce priveşte pămîntul, pe care arendaşul îl vindea „*la alţi olari străini, după alte moşii*", considerăm că este vorba de lutul de calitate superioară, scos şi astăzi de pe dealul Corbenilor, lut care permite modelarea unor vase foarte asemănătoare cu cele produse la Tîrgu Jiu. Este posibil ca acest pămînt să fi fost vîndut şi olarilor din satele apropiate de Corbeni, ca Româna sau Oboga, unde o materie primă de calitatea celei pomenite nu se găseşte.

În aceeaşi colecţie de documente, întîlnim la nr. 645 un act extrem de important pentru analiza atît a categoriilor de vase care erau produse la Corbeni cît şi pentru stabilirea numărului vaselor pe care olarii erau obligaţi să le predea gratuit proprietarului moşiei.

„*Foae pentru vasăle ce sînt datori să aducă olarii di la Corbeni:*

40 de urcioare bune pentru apă, zmălţuite, de cîte 3 oca de apă unul;
20 urcioruşe de cîte o litră cinzăci dramuri, după forma caroafelor de sticlă, fără mănuşi şi zmălţuite curat;
20 oale ca de cîte o oca una;
15 străchini;
5 ligheane bune cu ibricele lor, zmălţuite frumos şi groase;
20 talere, zmălţuite frumos

120, adică vasă o sută doodzăci . . .

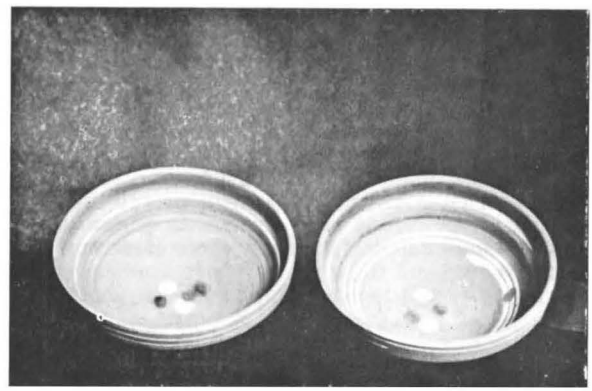
Rezultă că stabilirea acestui număr de 120 vase pe care erau obligaţi să le predea toţi olarii (care pe baza căror criterii se făcea repartiţia lor pe meşteşugari?) reprezintă soluţionarea conflictului dintre săteni şi arendaşi.

Reţinem şi faptul, interesant pentru explicarea existenţei unor forme de vase pe care nu le-am întîlnit produse în centrele învecinate, că olarilor din Corbeni li se cerea să modeleze urcioare asemănătoare carafelor de sticlă, produse în « fabricile » vremii.

Credem noi că ibricele lucrate astăzi, cu forme atît de deosebite faţă de producţia curentă

Puşculiţă.

Străchini.



https://biblioteca-digitala.ro

a centrului sînt o continuare tocmai a acelor « urcioruşă » menţionate în actul citat mai sus.

După prezentarea documentelor care ilustrează atît vechimea olăritului la Corbeni cît şi relaţiile meşteşugar — stăpîn de moşie, vom încerca o scurtă trecere în revistă a producţiei actuale a centrului.

În urma cercetărilor efectuate pe teren, am găsit un număr de aproximativ 24 olari care lucrează. Foarte puţini însă, dintre fiii olarilor mai cunosc meseria părinţilor: cei mai mulţi se îndreaptă către oraşe, solicitaţi de industria în plină dezvoltare a judeţului Olt.

În centrul Corbeni se produc atît vase smălţuite, cît şi nesmălţuite: în ansamblu însă, ultimele primează în ceea ce priveşte valoarea artistică.

Dintre categoriile de vase produse la Corbeni notăm: străchini, talere, căni, oale, ulcioare, crătiţi pentru gătit, tămîiernite, ibrice, solniţe şi puşculiţe. Se observă uşor continuitatea modelării unor vase menţionate şi în ultimul document citat.

Accentuarea producţiei de vase nesmălţuite este explicabilă, olarii de aici neputînd concura în mod satisfăcător calitatea superioară a vaselor smălţuite, produse de meşterii din cele două centre vecine: Romîna şi Oboga. O altă explicaţie ţine şi de calitatea lutului aflat în dealul Corbenilor, care se pretează foarte bine la modelarea vaselor nesmălţuite.

Producţia locală a centrului poate fi împărţită în două categorii: prima, locală, ce se integrează ca forme şi motive ornamentale ceramicii lucrate în centrele învecinate, iar a doua (în special oalele nesmălţuite) prezintă înrudiri vădite cu ceramica de Tîrgu Jiu, pe care tinde să o înlocuiască pe piaţă.

Vasele se disting printr-o perfectă îmbinare a proporţiilor, ceea ce le conferă calităţi artistice de netăgăduit şi deci, o mare valoare expoziţională. Ornamentele, fără a fi prea variate, se integrează organic atît formei specifice categoriei respective, cît şi calităţii pastei, care asigură fondul cromatic. Motivul ornamental frecvent, îndeosebi pe formele înalte este valul realizat cu ajutorul pensulei şi al degetului.

Olarilor de la Corbeni li s-ar putea imputa de către un observator grăbit o anume monotonie, o gamă săracă de motive ornamentale: nu trebuie uitat însă că aceste ornamente au înfruntat veacurile, fiind considerate de către zeci de generaţii de meşteri drept singurele potrivite, singurele care se armonizează liniei pure a vaselor. De asemenea, ele au fost acceptate de criticul foarte sever care este cumpărătorul sau mai exact miile de săteni, cunoscători şi creatori de valori artistice.

Nu putem încheia materialul acesta fără a atrage atenţia Casei Centrale a Creaţiei Populare asupra ceramicii de Corbeni, care se cere superior valorificată.

ICOANE DE LA BISTRIŢA CRAIOVEŞTILOR

ALEXANDRU EFREMOV

În Secţia de artă veche românească a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România sînt expuse icoanele Maica Domnului (Hodighitria) şi Deisis (Isus Pantocrator) (tempera pe lemn) de la schitul Păpuşa, originare însă de la mănăstirea Bistriţa (Argeş).

Aceste două capodopere ale artei noastre vechi au ridicat numeroase probleme, la a căror rezolvare vom căuta să contribuim. Astfel, neobositul cercetător V. Drăghiceanu le datează în « Catalogul colecţiilor Comisiunii Monumentelor Istorice » ca realizate în a doua jumătate a veacului XVII şi arată că provin de la schitul Păpuşa [1]. În regîstrul de inventar al secţiei, icoanele sînt datate cu sec. XVI—XVII [2], iar în broşura-ghid a secţiei este pomenită doar icoana Maicii Domnului cu Isus, specificîndu-se că este din sec. al XVI-lea şi provine de la mănăstirea Bistriţa-Vîlcea [3].

Avînd aceeaşi provenienţă, dimensiuni apropiate, expuse mereu împreună — formînd o pereche atît prin concepţia monumentală cît şi din punct de vedere iconografic [4], înregistrate una după alta, cu aceleaşi caracteristici, s-a încetăţenit tradiţia că sînt două icoane împărăteşti din tîmpla vechii mănăstiri Bistriţa-Vîlcea, astăzi dispărută.

La o cercetare mai atentă însă, apar unele deosebiri care fac ca tradiţia să devină greu de acceptat. În afara diferenţelor de dimensiuni, prea mari pentru o pereche de icoane împărăteşti din aceeaşi tîmplă, este inexplicabilă plasarea pe marginile icoanei Maicii Domnului Hodighitria a figurilor de profeţi care lipsesc din icoana Deisis, lucru care duce inevitabil şi la diferenţieri în profilul ramelor. Diferit este tratat şi spatele icoanelor: în timp ce icoana Deisis este întărită pe spate cu două şipci transversale semi-îngropate, cealaltă are o singură şipcă la mijloc complet îngropată. În sfîrşit, există deosebiri în ceea ce priveşte realizarea icoanelor, lucru care, bănuiesc, a făcut ca V. Drăghiceanu, în catalogul amintit să

[1] V. Drăghiceanu — catalogul citat, Ediţia Casei Bisericii 1913 — pentru Maica Domnului pag. 50, nr. cat. 364, pentru Isus p. 54, nr. cat. 385, la ambele specificînd că este « Frescă pe lemn » (sic).

[2] Isus sub numărul 11692 G.G., 349, i; Hodighitria — 11693 G.G., 350, i.

[3] C. Nicolescu, *Arta veche românească*, p. 22, Editura Meridiane, 1964.

[4] Vezi *Catalog* — V. Drăghiceanu la numerele indicate la nota nr. 1, precum şi icoanele expuse la Muzeul de Artă — Secţia de artă veche românească — sala a II-a.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

spună despre icoana Deisis că este de « factură bizantină », iar a doua de « factură bizantină-slavonă ». Într-adevăr, există diferențe în realizarea în special a carnației la cele două icoane. În timp ce în icoana cu Isus se cunoaște mîna unui artist rafinat, care face trecerile de la umbrele verzui transparente la luminile ocru cu infinit de multe nuanțe, folosind culori de o mare finețe și calitate, iconarul care a pictat pe Maica Domnului este un artist mai puțin subtil, folosind culori mai opace, mai închise, cu treceri de la umbră la lumină mai puțin nuanțate, dar dotat cu o puternică personalitate, care nu reușește să fie anihilată de exigențele iconografiei.

Deosebirile mai sus pomenite presupun nu numai artiști diferiți, dar și o școală, o tradiție deosebită.

Sînt probabil cele « *două icoane: a Maicii Domnului și a lui Hristos din veacul al XVI-lea, stau aruncate în pridvor, deși sînt de o foarte frumoasă execuție, pe fond de aur, și pe ele opera vizitatorilor distrugători le-a nimicit aproape* », văzute de V. Drăghiceanu la schitul Păpușa [5] însă fără să facă vreo legătură cu cele aflate în colecția Monumentelor Istorice, studiate și publicate de el în catalogul pomenit.

Supuse unui studiu comparativ amănunțit, icoanele din biserica Păr constituie incontestabil perechi cu Isus Pantocrator și Maica Domnului Hodighitria din muzeu, confirmîndu-se astfel o dată în plus că icoanele expuse la București nu formează o pereche.

Maica Domnului Hodighitria « de la Păr », cu toate că a fost repictată ulterior, lasă să se întrevadă sub stratul de culoare și bronz de

Maica Domnului Hodighitria (sec. XVI), Muzeul de Artă al R. S. România.

Isus Pantocrator (sec. XVI), Muzeul de Artă al R. S. România.

În pronaosul bisericii Păr (înainte se chema Țigănia), din comuna Costești, satul Bistrița, la o distanță nu prea mare de ctitoria Craioveștilor, se află două icoane disproporționat de mari față de proporțiile miniaturale ale locașului de la sfîrșitul sec. al XVII-lea. Ele reprezintă pe Maica Domnului Hodighitria și pe Isus Pantocrator.

Dacă prima dintre icoane nu-ți sugerează nimic din cauza unor repictări grosolane care acoperă aproape toată suprafața, a doua îți atrage imediat atenția prin calitățile sale, prin asemănarea izbitoare pe care o are cu Maica Domnului Hodighitria din muzeu.

proastă calitate aurul vechi al fondului și literele de culoare roșie de un duct frumos (se disting numai primele litere ale denumirii — Hodihi — și inițialele Maicii Domnului, în greacă). A scăpat zelului « restauratorului » îmbrăcămintea lui Isus copil și rotulus-ul pe care-l ține în mîna stîngă, singurele rămășițe ce sugerează calitățile originalului și sînt identice cu factura și culoarea clavusului și cea a cărții din icoana cu Isus din muzeu. Dar nu este singura asemănare dintre cele două icoane. În favoarea celor

[5] V. Drăghiceanu: *Monumentele Olteniei. Raportul al II-lea* în « Bul. Com. Mon. Istorice », anul XXVI (1933), fasc. 76, p. 58.

https://biblioteca-digitala.ro

susținute pledează și aceleași dimensiuni (Maica Domnului Hodighitria 121×91,5 avînd rama de sus și jos înlocuite recent, Deisis — 119×92 — avînd rama de jos căzută), aceeași lățime (la ambele icoane 7 cm) și același profil al ramelor, precum și felul în care sînt dispuse și îngropate traversele (șipcile) ce întăresc suportul de lemn pe spate.

Icoana cu Isus Pantocrator « de la Păr » a avut de suferit mai puțin de pe urma restaurărilor.

Asemănarea între icoana Maica Domnului Hodighitria din muzeu și Isus Pantocrator de la Păr este izbitoare: în primul rînd dimensiunile — Maica Domnului — 121×106; Isus — 115×107 cm, rama de jos lipsind la această icoană; ramele de sus la ambele icoane au cîte 10 cm, iar cele laterale de 16,5 cm, avînd în același timp și profiluri identice. Tot din domeniul pregătirii suportului de lemn trebuie relevată aceeași alegere a scîndurilor la ambele icoane (una mai lată, alta mai îngustă), întărirea lor cu o singură șipcă la mijloc complet îngropată, (asupra acestui lucru vom reveni mai jos), precum și conceperea și îmbinarea identică a ramelor de jos și de sus. În al doilea rînd asemănătoare sînt culcrile folosite atît pentru redarea carnației cît și a hainelor, luminile puse cu aceeași nervozitate și precizie, aceeași concepție monumentală a figurilor principale flancate pe margini de apostoli și respectiv de profeți.

Ar mai fi necesar să spunem cîteva cuvinte cu privire la spatele celor două icoane. După cum am mai amintit, ambele icoane (Isus de la Păr și Maica Domnului din muzeu) au scîndurile suportului întărite cu o singură șipcă transversală îngropată complet. Acest lucru se datorește faptului că icoanele au avut spatele acoperit cu o preparație albicioasă pe care s-au pictat, sau mai bine zis s-au schițat niște scene. Pe spatele icoanei lui Isus « de la Păr » se observă încă cu destulă claritate scena Răstignirii și chiar resturile inscripțiilor de deasupra figurilor Mariei și a lui Ioan Bogoslavul. Fondul acestei scene este acoperit cu o culoare roșcată, nimburile sînt ocru-galben, iar desenul este executat cu o culoare neagră. Pe spatele icoanei Maicii Domnului din muzeu se mai observă doar slabe urme ale preparației și culorii negre care contura figurile unei scene ce nu mai poate fi identificată.

S-ar putea emite ipoteza plauzibilă că această pereche de icoane era plasată între stîlpii ce despărțeau naosul de pronaosul bisericii, astfel încît să fie văzut spatele lor, din care cauză suportul de lemn a și fost conceput (o șipcă complet îngropată), ca să poate fi acoperit de grund și de stratul pictural; cea de-a doua pereche de icoane — Isus de la muzeu și Maica Domnului de la Păr — fiind icoane împărătești din catapeteazmă.

După stabilirea celor două perechi de icoane de fapt desperecheate de voia întîmplării, era necesar să stabilim o datare a lor mai puțin vagă. Din păcate, perechea — Maica Domnului Hodighitria « de la Păr » și Isus Pantocrator de la muzeu — prima repictată aproape în

Maica Domnului—Hodighitria (sec. XVI). Schitul Păr—Vilcea.

Isus Pantocrator (sec. XVI). Schitul Păr — Vilcea.

întregime, a doua foarte deteriorată, nu prezintă deocamdată (pînă la înlăturarea repictărilor și a studierii icoanei de la Păr) posibilitatea unei

https://biblioteca-digitala.ro

cercetări mai amănunțite. În orice caz, pe baza studiului stilistic și tehnic despre care s-a amintit foarte pe scurt, datările propuse de V. Drăghiceanu în catalogul amintit (« de prin a doua jumătate a veacului XVII ») și registrul secției (secolele XVI—XVII), nu mai pot fi acceptate. Devine o evidență faptul că sînt opera unui artist de mare talent format la școala cretană sau italo-cretană, poate prin filiație athonită, la începutul veacului al XVI-lea. În sprijinul ipotezei noastre vine faptul că atît boierii Craiovești, cît și domnitorii Radu cel Mare și Neagoe Basarab aveau relații strînse cu lumea balcanică și în special cu Serbia, de aceea pare firesc importul de opere și chiar de artiști de școală italo-cretană, atunci la mare modă, care au contribuit la formarea pictorilor autohtoni. Stilistic aceste icoane au comun cu grupul de icoane rămase de la Neagoe Basarab și Despina Milița numai calitatea și eleganța. Dar nici cu alte icoane din țară cunoscute de la începutul secolului al XVI-lea nu găsim apropieri stilistice. Excepție face grupul de trei icoane de școală cretană pictate pe ambele fețe, ce erau dispuse în pronaosul Bisericii episcopale de la Curtea de Argeș [6]. Fără să găsim identități, putem vorbi de analogiile existente între acest grup de trei icoane și icoanele noastre împărătești. De dimensiuni apropiate (diferențe de cca 20 cm), cu profilul ramelor foarte asemănător, aceste două grupuri de icoane au comune monumentalitatea, finețea și virtuozitatea execuției, valorațiile subtile ale ocrului gălbui și carnației, gama cromatică precum și calitatea excelentă a pigmenților și foiței de aur. Toate aceste asemănări ne îndreptățesc să presupunem că icoanele de care ne ocupăm sînt contemporane cu cele de la ctitoria lui Neagoe Basarab deci din al doilea deceniu al veacului al XVI-lea.

Cercetarea cu ajutorul radiografiilor pentru a citi inscripțiile incizate în lemn nu a dat rezultate. În orice caz, caracterul literelor este latin și vine în sprijinul afirmațiilor noastre cu privire la formația pictorului la școala italo-cretană.

Revenind la cealaltă pereche de icoane — Isus Pantocrator « de la Păr » și Maica Domnului Hodighitria « de la Păpușa » — din muzeu — credem necesar să precizăm că în timpul studiului tehnicii, stilului, iconografiei, a concepției în general, ne apropiam de începutul veacului al XVI-lea. Dar este inutil să venim cu argumente în favoarea afirmației noastre, deoarece în cursul cercetărilor am descoperit o mărturie care nu permite nici un fel de dubiu.

La cercetare la microscop, la raze ultraviolete, la fotografierea la raze infraroșii și ultraviolete cu filtru a ornamentului de pe maphorionul Maicii Domnului se poate constata că nu este vorba de un simplu ornament, ci un fragment, și acela parțial deteriorat, al unei inscripții din care se distinge mai clar doar începutul: B[ꙋ]T 3 k /În anul 7020 (= 1512—1513) robul . . . /. Restul inscripției, care desigur va suscita interes, sper că va fi descifrată de specialiști. Pînă atunci, se poate spune că ductul, forma și proporțiile literelor sînt caracteristice pentru sfîrșitul secolului XV — începutul lui XVI, lucru confirmat și de cercetătorul Ion Radu Mircea. Comparînd de exemplu această inscripție cu cea care se află înscrisă în jurul lui Isus Pantocrator din bolta bolniței Bistriței, care poate fi datată cu puțin după 1517 [7], observăm numeroase asemănări în ceea ce privește concepția în general și structura unor litere în special, cu toate că atît tehnica în care au fost executate cît și destinația inscripțiilor sînt atît de deosebite. În general, se poate spune că fără să găsim identități, este evidentă amprenta aceleiași epoci în ambele inscripții.

Și deoarece a fost vorba de pictura murală din bolnița Bistriței, considerăm necesar să semnalăm analogiile existente între aceasta și icoanele Isus Pantocrator « de la Păr » și Maica Domnului Hodighitria de la muzeu.

Ne vom opri numai asupra a trei picturi murale care, cu toate că sînt acoperite cu impurități și parțial deteriorate, nu au suferit repictări ulterioare și prezintă asemănări din punct de vedere iconografic și tipologic cu icoanele noastre, fiind realizate de unul și același artist (căci din cercetarea sumară pe care am întreprins-o se pot distinge cel puțin doi pictori zugravi care au lucrat la decorarea bolniței). Este vorba despre Maica Domnului de tipul « Marea Panaghie » din absida altarului, de Isus Pantocrator din bolta naosului și de doi îngeri tot din bolta naosului. Comparînd perechea noastră de icoane cu fragmentele de pictură murală amintite mai sus, observăm analogii pe care nu le putem considera întîmplătoare. Sînt izbitoare asemănările în ceea ce privește monumentalitatea semifigurilor cu gesturi nobile și reținute, gama cromatică sobră, tipologia severă de tradiție bizantină a fețelor, realizarea largă, ritmică a drapajului veșmintelor. Ele ne permit să presupunem că, dacă icoanele noastre și o parte din pictura murală a bolniței nu sînt opera aceluiași pictor (stadiul actual atît al icoanelor cît și în special al picturii murale nu permite studierea amănunțită a tehnicii), cu siguranță au fost executate de artiști formați în același atelier, poate chiar al mănăstirii, care încă de la începuturile sale a fost un puternic focar de cultură pe care N. Iorga îl compară cu mănăstirea Neamțului[8].

[6] E. Lăzărescu: « O icoană puțin cunoscută din sec. XVI și problemele pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului » în SCIA. Seria plastică. Tom 14, nr. 2, 1967, p. 186—199.

[7] I. D. Ștefănescu: *La peinture religieuse en Valachie et en Transylvanie* — Paris, 1932, p. 112. Iconografic și stilistic pictura aparține începutului sec. XVI și nu sec. XVII cum propune V. Vătășianu în *Istoria Artei*, vol. I, p. 846, interpretînd inscripția găsită de V. Drăghiceanu în altar. Cu privire la această inscripție este necesar să menționăm că nu este făcută cu culoare, așa cum se *obișnuiește*, ci este zgîriată în culoare, lucru care dovedește că pictura exista uscată înaintea ei, iar cuvîntul slav « ПИС » trebuie tradus în cazul de față nu prin « a zugrăvi » ci « a scris », așa cum de altfel o face și V. Drăghiceanu.

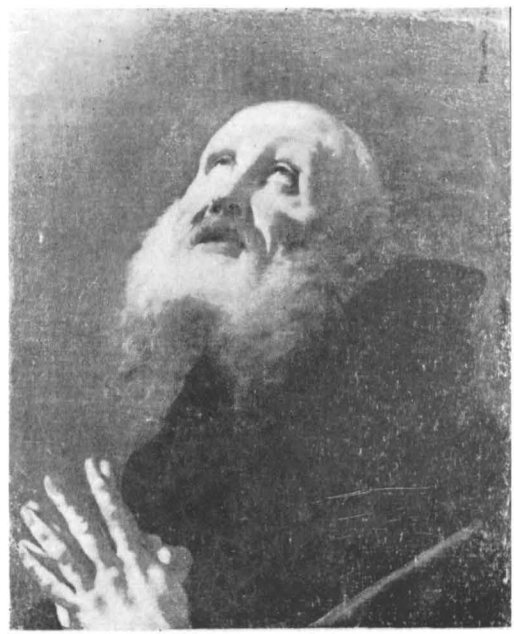
[8] N. Iorga, *Istoria Bisericii Românești*, vol. I, p. 125.

https://biblioteca-digitala.ro

GIOVANNI BATTISTA PIAZZETTA ÎN MUZEUL DE ARTĂ AL R. S. ROMÂNIA

ANATOLIE TEODOSIU ŞI STELA RADU

Piazzetta(?), Tînăra femeie cu colivie (Muzeul Banatului Timişoara).



Piazzetta, Charitas (Muzeul de Artă al R.S. România).

Dintre operele de artă italiană aflate în colecţiile Muzeului de Artă al R. S. România ne propunem o analiză a tablourilor realizate de Giovanni Battista Piazzetta, pictor şi desenator (1682—1754), a cărui activitate aparţine primei etape a picturii veneţiene din veacul al XVIII-lea.

Cea mai cunoscută dintre opere, *Cap de călugăr franciscan* [1], aflată în colecţia Muzeului de Artă al R. S. România, provine din achiziţia făcută de Atanase Simu la vînzarea succesorilor abatelui Le Monnier, la Paris în anul 1909.

Tipologia personajului, expresia feţii, poziţia capului, avînd multe asemănări cu chipul Sf. Filippo Neri din tabloul *La Madonna e San Filippo Neri*, de la Veneţia — Chiesa della Fava, permit încadrarea tabloului în prima manieră de lucru a lui G. B. Piazzetta. Această încadrare este justificată şi de pensulaţia viguroasă, de pasta suculentă şi de puternicele contraste între umbră şi lumină.

Charitas, al doilea tablou din colecţia Muzeului de Artă al R. S. România, provine dintr-un transfer din partea Consiliului popular al municipiului Bucureşti, făcut în anul 1960, cu atribuţia « Anonim sec. al XVII-lea ». Toate elementele componente ale lucrării — compoziţia, subiectul, atitudinea extatică a personajului, cromatica, dimensiunile — care prezintă sinonime frapante cu pictura *Cap de călugăr franciscan*, au orientat de la prima vedere

[1] Bénézit, E., *Dict. crit. et docum. de peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Paris, 1924, tome III, p. 480; Muzeul Simu, *Catalog*, Bucureşti, 1937, p. 79; Muzeul de Artă al R. S. România, *Catalog fără dată* (1955), Nr. cat. 178, p. 42.

▶

https://biblioteca-digitala.ro

investigațiile privitoare la autor spre G. B. Piazzetta. S-a dedus, în consecință, că liniile care despart figurile de fond îmbracă, în ambele cazuri, o succesiune de sinuozități, care, în afara precizării conturelor, dobîndesc concomitent rolul de accentuare a expresiilor personajelor și de subliniere a volumelor. Aceeași tendință poate fi urmărită în desenul ochilor, a nasului și a frunții. Inscripțiile « *CHARITAS* » plasate în colțurile spre care se îndreaptă privirile bătrînilor sînt în mod evident caligrafiate de aceeași mînă.

Din punct de vedere al valorației, lucrarea *Charitas* prezintă o mai clară delimitare a

Piazzetta, Cap de călugăr franciscan (Muzeul de Artă al R. S. România).

zonelor umbrite față de cele luminoase și o tendință de a stiliza, în favoarea reliefării psihologiei, formele, particularități care în tabloul *Cap de călugăr franciscan*, apar, datorită stilului mai pictural și al unui unghi vizual diferit, sporadic și mai difuz.

Ea reflectă în schimb, modul de a utiliza efectele de clar obscur dintr-o altă lucrare a lui Piazzetta, *Sacrificiul lui Abraham* din colecția Fenwick Owen (Londra), operă care se încadrează de asemenea, în prima manieră a creației artistului. Menționăm că și modelul din pictura noastră poate fi recunoscut în figura lui Abraham.

Mîinile împreunate pentru rugăciune, cu degetele crispate, lipsite de vigoare — detaliu magistral rezolvat — « copiază » pe cele ale sfîntului Filippo Neri din lucrarea *Madona și Sf. Filippo Neri*. Aplicarea umbrelor pe degetele mîinilor răspunde exact și în cazul picturii *Cap de călugăr franciscan*.

În privința cromaticii, tabloul *Călugăr franciscan* înregistrează alte culori doar în fond și în veșmîntul personajului (cafeniu). Petele de roșu de pe obraz, de pe vîrful nasului, roșul radiant al buzei inferioare, cafeniurile din carnație și tonalitățile de verzui ale bărbii și părului sînt, în cazul detaliilor respective comune celor două lucrări menționate. Ele dobîndesc însă mai multă strălucire în pictura *Cap de călugăr franciscan* datorită contrastului cu verdele oliv al fondului, care oferă culorii posibilitatea de a prima.

Lucrarea *Charitas*, dimpotrivă, impresionează în primul rînd prin forța spirituală a bătrînului. Atît fondul cafeniu cît și tonurile castaniu-roșcate ale carnației care acoperă o suprafață mare a picturii, creează impresia unei ușoare monocromii. Autorul sparge însă acest aspect de uniformitate coloristică prin nuanțele verzui care răzbat pe alocuri din fond, prin griurile alb-verzui foarte luminoase folosite în pictarea feței și a bărbii precum și prin masa de culoare neagră care compune veșmîntul personajului, armonie caracteristică multor lucrări ale lui Piazzetta.

În radiografii, tablourile *Cap de călugăr franciscan* și *Charitas* dezvăluie o precizie uimitoare în modelarea formelor alături de spontaneitatea și larghețea tușelor. Pigmenții folosiți, amestecul lor, permit razelor să scoată în relief efecte de mare virtuozitate, superioare chiar celor vizibile cu ochiul liber. Imaginile radiografice ale celor două tablouri, privite în ansamblu, sînt atît de asemănătoare încît la o primă examinare creează confuzii în recunoașterea tabloului.

Observații similare se pot face și în urma examenelor microscopice efectuate. În ambele cazuri, asperitățile pastei de o configurație apropiată, dar mai ales strălucirea deosebită a culorilor îmbrăcînd nuanțe de alb ivoriu, de cafeniu, roșu sau verde și caroiajul aproape identic al rețelei fine de cracheluri creează impresia că avem de a face cu două fragmente ale aceleiași opere [2].

[2] Înregistrat ca aparținînd tot lui G. B. Piazzetta, tabloul *Tînăra femeie cu colivie* (colecția Muzeului Banatului din Timișoara) a fost supus acelorași analize și observații radiografice și microscopice ca și celelalte două tablouri. Concluziile cercetărilor pun, deocamdată, sub semnul întrebării atribuirea *Tinerei femei cu colivie* lui Piazzetta sau unuia dintre discipolii săi.

https://biblioteca-digitala.ro

„ZILELE EMINESCU" LA BOTOȘANI

Printre manifestările organizate în numeroase orașe din țară, consacrate comemorării a 80 de ani de la moartea lui Mihail Eminescu, « Zilele Eminescu », care s-au desfășurat între 13—15 iunie la Botoșani, orașul în care s-a născut cel mai mare poet al pămîntului românesc, au cunoscut participarea cea mai largă, concentrînd dragostea și atenția tuturor. Este suficient să amintim că peste 20 de județe și-au trimis tineri și talentați reprezentanți la concursul de recitări artistice, care a avut loc la Botoșani în aceleași zile de pioasă evocare a marelui Eminescu. Acești tineri, veniți din părțile Dunării și din Transilvania, porniți din sud și din est și din nord au făcut dovada marii popularități a creației eminesciene, a înțelegerii ei de către tînăra generație a țării noastre.

« Zilele Eminescu » au debutat cu o ședință festivă și o sesiune științifică prezidată de acad. Victor Eftimiu. Tovarășul Gheorghe Ghinea, membru supleant al C.C. al P.C.R., prim secretar al Comitetului județean Botoșani al P.C.R. a rostit cuvîntul de deschidere. Cercetători, scriitori, critici, profesori, muzeografi au prezentat comunicări asupra vieții și operei lui Mihail Eminescu.

În sala de marmură a Teatrului Mihail Eminescu din Botoșani, în după-amiaza zilei de 13 iunie a.c. a fost deschisă expoziția de carte și documente « Viața și opera lui Mihail Eminescu » și, în foaierul teatrului, o expoziție de acuarele « Locuri și itinerarii eminesciene » a pictorului Ion Murariu. Cu prilejul deschiderii expoziției de acuarele, tov. Radu Florescu, director adjunct al Direcției Muzeelor și Monumentelor Istorice din C.S.C.A. a comunicat acordul conducerii C.S.C.A. pentru crearea unei fundații « Mihail Eminescu », cu sediul la Botoșani.

Spectacolul cu piesa « Eminescu » de Mircea Ștefănescu, în interpretarea colectivului de actori al Teatrului din Botoșani, s-a adăugat manifestărilor omagiale închinate marelui nostru poet. Rolul lui Ion Creangă a fost interpretat de Artistul Poporului Ștefan Ciubotărașu, a cărui prezență a conferit spectacolului o înaltă ținută artistică.

Pelerinajul la Ipotești a întrunit un mare număr de oaspeți și localnici, care au vizitat Muzeul memorial « Mihail Eminescu », iar seara, au asistat la un spectacol de sunet și lumină, susținut de actorii teatrului din Botoșani.

Menționăm prezența în librării și la standuri a cîtorva frumoase ediții din opera eminesciană, a unor cărți poștale și ilustrate tipărite cu prilejul comemorării marelui poet.

În mod unanim, participanții la festivitățile de la Botoșani au apreciat noblețea inițiativei și nivelul bun de organizare, cerînd ca « Zilele Eminescu » să fie reluate în orașul poetului, cel puțin la doi ani o dată.

A V-a SESIUNE DE COMUNICĂRI ȘTIINȚIFICE A MUZEELOR, 1969

Între 5—7 iunie a.c. la București s-a desfășurat întîlnirea științifică, devenită tradițională, a cadrelor de muzeografi din toată țara — Sesiunea de comunicări științifice a muzeelor, care a ajuns să numere a V-a ediție.

În dimineața zilei de 5 iunie a avut loc în sala mică a Palatului R. S. România, ședința plenară, prezidată de dr. doc. Mihai Băcescu, membru corespondent al Academiei R. S. România. Au prezentat comunicări:

Acad. P. Panaitescu-Perpessicius — *În jurul problemei simbolismului;* Mircea Popescu — *Probleme de muzeologie în dezbaterea celui de-al VIII-lea Congres al Consiliului Internațional al Muzeelor (I.C.O.M.);* Vasile Drăguț — *Muzeul-instituție de cercetare, valorificare și conservare a patrimoniului de cultură;* H. Daicoviciu, Radu Florescu, Dinu Pop — « *Romanii în România* », *expoziție românească de arheologie romană, Köln,* 1969.

În după-amiaza aceleiași zile și în zilele următoare, lucrările sesiunii s-au desfășurat pe secții.

SECȚIA DE ȘTIINȚE NATURALE

Au fost susținute în total 55 de lucrări, repartizate pe domenii astfel:

— geografie = 4; paleontologie = 8; botanică = 7;

— nevertebrate = 2; entomologie = 13; ichtiologie = 3;

— herpetologie = 1; ornitologie = 9; mamalogie = 3;

— muzeologie = 3; etnozoologie = 1; istoria farmaciei = 1.

Se poate considera că atît comunicările expuse cît și nivelul discuțiilor purtate au constituit un prilej de satisfacții pentru participanții activi la sesiune și pentru toți cei prezenți la cele patru ședințe de lucru.

Această manifestare științifică republicană a demonstrat încă o dată că instituțiile muzeale de profil depun o serioasă activitate de cercetare. Începînd cu lucrările de geografie-geologie prezentate de oameni de știință cunoscuți, ca prof. Mircea Paucă și prof. Mircea Ilie, încheind cu lucrările de muzeografie prezentate de lucrătorii din muzee, s-a putut observa că cercetarea științifică din muzee a făcut serioși pași înainte.

De un deosebit interes s-au bucurat lucrările de entomologie și ornitologie, de altfel și cele mai numeroase. Ele au stîrnit vii discuții și datorită faptului că au ridicat o serie de probleme de ordin practic. Dintre acestea amintim:

« Biocenoze de sărături pe cale de dispariție, din Banat » de Fr. König de la muzeul din Timișoara; « Contribuții la cunoașterea insectelor smochinului *(Ficus carica* L.) în România » de Ștefan Negru și « Noi date pentru cunoașterea insectelor miniere din jud. Suceava » de Ion Drăghia, ambii de la Muzeul de istorie naturală « Gr. Antipa ».

Un alt grup de lucrări a adus contribuții serioase la dezvoltarea științei prin comunicarea unor specii noi pentru fauna țării.

Reținem: « *Rhyparioides metelkana* Led. (Lepidoptera, Arctiidae) în România și răspîndirea lui Palearctică » de dr. Aurelian Popescu-Gorj; « Specii noi și rare de Asilidae (Diptera) în fauna României » de Medeea Weinberg; « Rîndunica de stîncă *(Ptyonoprogne rupestris rupestris* Scopoli) specie nouă pentru ornitofauna României » de Emil Nadra; « O specie de chiropter nouă pentru Oltenia — *Myotis emarginatus* — (E. Geofroy, 1806) » de Elena Bazilescu; « *Catoplatus dilatatus* Jakovlev (fam. Tingidae — ord. Hemiptera-Heteroptera) specie nouă pentru fauna R. S. România » de Hans Plattner și Eckbert Schneider.

O serie de comunicări au subliniat aspecte valoroase ale cercetărilor ecologice faunistice: « Contribuții la cunoașterea ecologiei păsărilor în baza cercetărilor asupra hranei și relațiilor trofice » de Aurel Papadopol; « Cîteva date asupra relațiilor ecologice între păsări insectivore clocitoare în scorburi și pîrși în cuiburi artificiale » de Werner Klemm; « Dinamica și structura populațiilor de micro-mamifere din rezervația floristică Ponoare-Bosanci, jud. Suceava și împrejurimi — 1968 » de C. Straton, I. Dănilă, A. Straton.

Cîteva comunicări valorifică remarcabile colecții ce se găsesc în patrimoniul unor muzee. Din

https://biblioteca-digitala.ro

această categorie, evidențiem: « Colecția de lepidoptere L. Dioszeghy și realizatorul ei » de Iosif Căpușe și Alex. Kovacs; « Catalogul colecției de lepidoptere Alexei Alexinschi de la Muzeul județean Suceava » de Ion Nemeș și Ion Dănilă.

Din concluziile desprinse în urma discuțiilor purtate pe marginea comunicărilor se desprind cîteva probleme importante cu valoare de sarcini de viitor pentru specialiștii din muzeele de științe naturii:

— acordarea unei atenții sporite și comunicarea rezultatelor în domeniul organizării expozițiilor de bază și temporare, a metodelor de conservare, naturalizare și de preparare a materialului biologic (experiențe și rezultate concrete), a evidenței și păstrării patrimoniului muzeal; ponderea acestui gen de comunicări trebuie să crească în viitoarele sesiuni;

— orientarea mai eficientă a cercetărilor spre problemele de ecologie;

— organizarea unor cercetări și studii în colaborare de către cercetători de la diferite muzee de profil din zone apropiate;

— o mai strînsă colaborare cu specialiștii cu bogată experiență în domeniul cercetării de la institutele Academiei sau de la diferite catedre universitare;

— orientarea cercetării specialiștilor din muzeele de științele naturii în funcție de profilul lor, de sarcinile lor prezente și de viitor, pentru a imprima cercetării un caracter concret, practic.

SECȚIA DE ISTORIE

Secția de istorie a fost organizată pe următoarele subsecții:

1) Istoria și arheologia comunei primitive;
2) Istoria și arheologia epocii sclavagiste și a perioadei feudale;
3) Istorie medie;
4) Istorie modernă;
5) Istorie contemporană și muzeografie.

Pornind de la ideea că o sesiune de comunicări științifice este în egală măsură o reuniune în care sînt prezentate unele materiale științifice, dar și un colocviu care dezbate arzătoare probleme de interes profesional, anul acesta, la secția de istorie, a fost programat un număr mai mic de comunicări, dînd astfel posibilitate participanților să discute pe marginea comunicărilor audiate sau a problemelor ce le ridicau acestea. Din punct de vedere statistic, la toate cinci subsecții au fost susținute 89 comunicări, redactate de 105 autori. De remarcat faptul că foarte mulți dintre autori sînt muzeografi tineri, animați de dorința obținerii unor rezultate importante în activitatea de cercetare științifică.

Continuînd preocupări mai vechi, trei din comunicările prezentate în subsecția de istoria și arheologia comunei primitive au consemnat unele aspecte locale privind paleoliticul. În cadrul aceleiași secții, pornind de la considerațiuni particulare, unele comunicări au abordat probleme de ordin mai general cum sînt — « Periodizarea internă a Culturii Otomani » (Ivan Ordentlich) sau « Observații asupra artei monetare din Graecia Magna și Sicilia » (Mihai Gramatopol).

Un lucru demn de remarcat este faptul că mai bine de jumătate din numărul comunicărilor susținute la subsecția de Istoria și arheologia epocii sclavagiste și a perioadei prefeudale, s-a axat, pe baza celor mai recente cercetări arheologice, pe prezentarea unor aspecte ale culturii materiale și spirituale ale populației geto-dacice, atît din Transilvania și Muntenia cît și din Moldova. În cadrul acestui grup de comunicări, de o deosebită valoare documentară a fost comunicarea tov. Zóltan Székely, intitulată « Contribuții la problema culturii materiale a dacilor în sud-estul Transilvaniei ». În cadrul aceleiași subsecții, probleme ale epocii prefeudale au fost ilustrate în cinci comunicări, care au semnalat, o dată mai mult, prezența pe teritoriul țării noastre a numeroase urme arheologice ce dovedesc o trăire neîntreruptă pe aceste meleaguri în perioada deosebit de frămîntată a trecerii societății autohtone de la sclavagism la feudalism.

La subsecția de Istorie medie, s-au remarcat comunicările ce au încercat să precizeze etape în construcția unor importante cetăți feudale ca Vurpăr (Gheorghe Anghel) și București (Panait I. Panait) sau tratau problema fortificațiilor de pămînt și lemn pe teritoriul țării noastre (Lucian Chițescu). Cercetarea de arhivă, neglijată uneori de către muzeografi, a permis depistarea unor materiale și documente inedite, și implicit, redactarea unor comunicări privind schimburile comerciale dintre țările române, aspecte ale evoluției relațiilor sociale și ale luptei de clasă, precum și date inedite referitoare la activitatea unor mari personalități istorice (Francisc Pop, Paul Păltănea, Spiridon Cristocea, Elena Ionescu etc.).

Comunicările de la subsecția de Istorie modernă, în marea lor majoritate deosebit de valoroase prin faptul că pornesc de la interpretarea unor documente originale, s-au axat pe două mari probleme din istoria noastră: Revoluția de la 1848—1849 din Țările Române și marile mișcări muncitorești și țărănești de la începutul sec. al XX-lea.

O mențiune cu totul specială pentru modul cum a reușit să interpreteze unele documente ale vremii trebuie făcută referitor la comunicarea lui Petre Voivezeanu — intitulată « Cîteva prezicări privind asasinarea unor țărani răsculați în județul Teleorman » (1907).

Deși mai eterogenă din punct de vedere al temelor ce s-au prezentat, subsecția de Istorie contemporană și muzeografie a fost deosebit de animată datorită dezbaterilor ce au avut loc pe marginea comunicărilor de muzeografie.

Din desfășurarea lucrărilor secției de Istorie, ca de altfel, și la celelalte secții, s-au desprins mai multe concluzii:

— Din an în an, materialele prezentate în cadrul Sesiunii de comunicări științifice a muzeelor au un nivel tot mai ridicat datorită strictei orientări către document fie el arheologic, fie arhivistic.

— Sesiunea organizată pe secții și subsecții de strictă specialitate nu a mai stîrnit același viu interes ca în anii trecuți. Este un lucru firesc. Formula după care s-a desfășurat pînă în prezent începe să fie perimată. Inițierea unor sesiuni de proporții mai reduse, cu o tematică bine precizată și anunțată din timp, începe să fie tot mai des solicitată de muzeografi.

— De un interes cu totul special s-ar bucura o sesiune-dezbatere pe teme de muzeografie în care să se discute, în cazul istoriei, problemele privind aspectele organizării expozițiilor de bază de istorie.

SECȚIA DE ISTORIE A CULTURII

O selecție prealabilă mai atentă a comunicărilor, care a exclus materialele informative prezentate drept comunicări, a redus numărul acestora făcînd însă să crească simțitor calitatea dezbaterilor și interesul participanților la sesiune.

Cîteva dintre comunicări se cer relevate, pentru buna ținută științifică: „O comedie inedită de G. Topîrceanu « Omul din lună » (Ion Arhip); « Din corespondența Garabet Ibrăileanu — Paul Zarifopol » (Corin Grosu); « Documente inedite privitoare la începuturile dramaturgiei originale românești » (Ovidiu Olariu); « Iancu Văcărescu, director al teatrului de la Cișmeaua Roșie și sprijinitorul întîielor spectacole în limba română din București » (George Franga); « Preocupări economice în activitatea lui Costache Negri » (Paul Păltănea).

Dintre muzeografii mai tineri, interesante comunicări au avut Valeriu Ciucă (« Calistrat Hogaș — versuri ») și Sergiu Vaida (« Vasile Goldiș, autor de manuale școlare »).

Prezența, la viitoarele sesiuni științifice, a unor comunicări axate pe teme de muzeografie, va contribui la definirea specificului sesiunilor științifice a muzeelor și va constitui prilejul unui util schimb de experiență pentru cadrele de muzeografi, în cadrul activității lor permanente.

SECTORUL ETNOGRAFIE ȘI ARTĂ POPULARĂ

La secția de etnografie și artă populară au fost prezentate, în principal, rezultatele unor cerce-

https://biblioteca-digitala.ro

tări directe, efectuate de specialiștii din muzee în cursul anului 1968.

Cele 38 comunicări incluse în program au relevat tendința cercetătorilor muzeografi spre o cît mai amplă cuprindere a problematicii care face obiectul preocupărilor permanente, de cercetare și expunere, ale muzeelor de asemenea profile.

Astfel:

— O primă categorie de comunicări a fost dedicată ocupațiilor, tehnicii, meșteșugurilor și unor practici de lucru țărănești, ca și îndeletnicirilor casnice;

— O a doua categorie de comunicări a îmbrățișat genurile creației artistice populare — arta lemnului; textilele de casă și portul popular (la acest din urmă gen, două dintre comunicări au fost consacrate artei unor naționalități conlocuitoare); pictura țărănească*;

— O altă categorie a abordat teme aparținînd capitolelor «obiceiuri și știință populară»**;

În fine, cîteva dintre comunicări (vezi Programul sesiunii, pag.29) au adus în discuția participanților unele probleme esențiale privind dezvoltarea rețelei și perfecționarea tehnicilor de cercetare și expunere muzeografice.

Mai cu atenție decît pentru sesiunile precedente, majoritatea autorilor a apelat la o cercetare complexă (de teren, de arhivă și bibliografică) ceea ce a permis interpretarea, integrarea faptelor, aspectelor și fenomenelor de interes etnografic și de artă populară, în contextul firesc al condițiilor social-istorice și geografice, al coordonatelor de tradiție, în care s-au produs. Prin exploatarea laolaltă a mijloacelor de informare, prin înclinarea spre un studiu comparativ, bazat în principal pe diversitatea materialelor și manifestărilor autentice, unii autori au adus interpretarea la granița sesizării unității stilistice în cultura populară. O bogată și aleasă ilustrație (hărți, desene, planuri, statistici, fotografii, la unele comunicări chiar și filmul etnografic) a servit mai deplinei transmiteri și înțelegeri a aspectelor din creația materială și spirituală populară, în înfățișările lor particular-zonale, ca și în trăsăturile generale ale acestei creații.

Profunzimea de concepție cu care mulți dintre autori și-au investit temele ne îndreptățește să considerăm că cercetarea de teren și cercetarea patrimoniului (dublate de clarificări metodologice și de instrumentarul științific-tehnic, adus în sprijinul acestei activități) se află pe punctul de a depăși pragul experimentărilor, aspirînd, de acum înainte, la o mai strictă specializare. Socotim că acesta a fost și spiritul în care au încercat să schițeze mutația de calitate dezbaterile, spirit care răspunde prompt necesităților de perfecționare a cunoașterii etnografice.

Experiența sesiunilor de pînă acum și mai ales a sesiunii care face obiectul reflecțiilor de față trebuie apreciată drept o etapă de căutări, inevitabilă începuturilor de drum, străduințelor de a ne institui drept o școală. O nouă etapă va fi de natură să perfecteze sistemul organizării sesiunilor viitoare, să ducă la o mai mare cuprindere și adîncire a problematicii activității de cercetare și valorificare, specifică muzeelor de etnografie și de artă populară.

În sensul celor de mai sus consemnăm cîteva dintre sugestiile prilejuite de dezbateri și de concluziile desprinse din lucrări:

Organizarea sesiunilor viitoare urmează să angajeze teme determinate, de mare însemnătate pentru domeniul culturii materiale-spirituale populare, ca de exemplu: «Așezări și arhitectură rurale, tradiționale», «Ocupații și tehnici țărănești», «Genuri ale creației artistice populare», «Obiceiuri», «Metodologia cercetării etnografice», «Tehnica expunerii muzeografice», «Evidența științifică și restaurarea patrimoniului muzeal», «Locul artei populare tradiționale în contextul vieții moderne» ș.a. O atare înlănțuire de teme ar trebui concepută, în perspectivă, ca un tot, ca un program închegat, chiar dacă vom avea de-a face cu o succesiune de sesiuni, dedicate fiecare în parte unei teme anume.

Organizarea viitoarelor sesiuni să se facă pe lîngă marile muzee de etnografie și de artă populară, nu neapărat în București, iar tematica lor să concorde cu domeniul căruia-i este dedicat cu precădere muzeul-gazdă, așa încît ele să capete în plus și un pregnant caracter de lucru.

Ne rezumăm în încheiere să consemnăm și să ne declarăm de acord cu propunerea, potrivit căreia, multiplicarea și difuzarea din timp, în rețea, a textelor comunicărilor ar permite participanților o documentare prealabilă, ca și intervenții autorizate cu privire la majoritatea subiectelor înscrise în programele sesiunilor.

SECȚIA DE ARTĂ

Comunicările prezentate în cadrul secției de artă s-au bucurat și la această sesiune de mult interes.

Un accent deosebit s-a pus pe prezentarea unor importante date, rod al unor temeinice cercetări științifice. Din seria acestor comunicări, prin ineditul și valoarea lor științifică, s-au remarcat comunicările: «Contribuții privind arhitectura Țării Românești în sec. XIV—XVI» (Vasile Drăguț), «Icoanele din ctitoria mitropolitului Ștefan de la Bălănești și primul peisaj de concepție occidentală în arta icoanelor din Țara Românească» (Alexandru Efremov), «Date noi și constatări privind cîteva portrete din sec. XIX ale Galeriei naționale a Muzeului de Artă al R. S. România» (Paula Constantinescu), «Pictura în monumentele de lemn ale Banatului» (Ioana Cristache-Panait).

Un număr însemnat de comunicări s-a referit la istoricul și valoarea unor colecții muzeale. Din seria acestor comunicări, amintim pe cele prezentate de Ovidiu Drăgănuș («Istoricul instituției muzeale și al colecțiilor de artă din Brașov»), Karin Bertalan («Pictura săsească în Muzeul Brukenthal»), Maria Chira («H. Trenck în muzeele din Transilvania»), Laura Ungureanu («Grafica lui W. Hoggarth din colecția Muzeului de Artă din Cluj»).

Comunicările consacrate unor reconsiderări și identificări de opere de artă au reținut atenția auditoriului. Cristian Benedict a prezentat unele date noi cu privire la compoziția lui Rembrandt «Haman cerînd iertare Esterei», aflat în Galeria de artă a Muzeului republican. Identificarea unui tablou de Pieter Aertsen, din colecția aceluiași muzeu a constituit tema comunicării susținute de Carmen Răchițeanu. Noi date privind copia după «Coborîrea de pe cruce» de Rubens, aflat la Muzeul de Artă din Cluj (provenind de la biserica armenească din Gherla) au condus pe Eugenia Florescu la părerea că lucrarea ar aparține pictorului flamand din secolul XVII, Ioachim van Sandrart. Liza Damadian a prezentat o interesantă comunicare în vederea clarificării unei atribuții date de A. Busuioceanu unui desen din cabinetul de stampe al Muzeului de Artă al R. S. România (Daniele da Volterra), iar Anatolie Teodosiu și-a ales ca temă prezentarea cataloagelor manuscrise aflate în arhiva Muzeului republican de artă, care poartă semnătura lui Felix Bamberg.

Noi atribuiri la Galeria de artă a Muzeului Brukenthal au fost comunicate de către șeful acestei galerii — Teodor Ionescu (Franz Snyders, Luca van Walckenborgh, A. T. Key ș.a.)

Noi date privind activitatea unor artiști români încă insuficient cercetați ca: Nicolae Popescu, Emanoil Bardasare, Gh. Popovici, Sava Henția, Theodorescu-Sion, Aurel Popp, Aurel Băeșu, Alexandru Szolnay, Stavru Tarasov, comunicate de Stela Radu, Georgeta Cohn, Doina Schobel, Hariton Clonaru, Maria Paradaiser, Negoiță Lăptoiu, Eugenia Antonescu, Mariana Proșteanu, Ileana Szabo și Florica Postolache au adus informații importante privind istoria artei plastice din țara noastră.

---

* Remarcăm, cu referire la această categorie, seria de comunicări care s-a ocupat de ornamentica populară.

** Pentru prima oară, cercetările au fost extinse și asupra meteorologiei și medicinei populare, după cum și asupra artei culinare românești.

https://biblioteca-digitala.ro

Am lăsat la urmă comunicările privind problemele de educație estetică și relațiile muzeu-public, cît și cele privind activitatea de conservare și restaurare a operelor de artă, menționînd o scădere din punct de vedere numeric, față de sesiunile anterioare.

Din puținele comunicări tratînd probleme de educație, menționăm pe cea prezentată de Marcela Săndulescu, care relevă aspecte interesante privind activitatea educativă din Muzeul de Artă al R. S. România.

Pedagogia de muzeu a constituit o interesantă temă susținută de Iulian Sîrbu — temă asupra căreia ar fi de dorit să stăruie și alți muzeografi.

Unele aspecte ale activității de conservare și restaurare au fost prezentate de Gh. Vartic («Considerații teoretice asupra hidrofobizării gresiilor») și Gh. Zidaru («Principii de restaurare»), cea de-a doua cuprinzînd însă prea multe generalități.

Nu putem încheia fără a semnala și unele aspecte negative care vor trebui evitate în viitor. Unele comunicări n-au avut darul să ofere date și concluzii suficient de interesante, de ținuta unor comunicări științifice. Excesul de descriptivism a unor comunicări — de fapt fișe științifice obișnuite, la care s-au adăugat și unele detalii nesemnificative — a imprimat acestora caracterul unor conferințe de popularizare și nu acela de lucrare științifică.

Mai multă exigență privind valoarea științifică a datelor și caracterul lor inedit rămîne o cerință a comunicărilor ce se vor prezenta în viitoarele sesiuni.

M. IACOB, A. PAVEL,
T. PLEȘA, N. UNGUREANU,
I. BUZDUGAN

CURSUL DE SPECIALIZARE CU MUZEOGRAFII DE ISTORIE

În procesul general al dezvoltării științelor, al creșterii continue și rapide a bagajului de date pe care omenirea îl deține, cunoașterea aprofundată a ultimelor rezultate ale cercetării științifice este o necesitate obiectivă pentru fiecare lucrător din domeniul științelor — indiferent de natura lor — exacte sau umanistice. Un loc special în cadrul acestei activități de cunoaștere îl ocupă cursurile de specializare și instructajele de informare. Prin intermediul lor, specialistul este pus în directă legătură și, într-un timp relativ scurt, cu o serie de probleme actuale din domeniul în care activează.

În cadrul muzeografiei, știință tînără, cunoașterea în amănunt la fața locului a realizărilor diferitelor unități muzeale, atît pe latura cercetării în vederea creșterii patrimoniului cît și pe aceea a păstrării și valorificării lui, se impune pentru toți muzeografii. De aceea, Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă — respectiv Direcția Muzeelor și Monumentelor a inițiat de mai multă vreme, cursuri și instructaje pe specialități (științe naturale, istorie, etnografie, artă) cu muzeografii din întreaga țară. Organizate periodic, acestea reunesc un mare număr de muzeografi de aceeași specialitate din muzeele noastre.

De la primul instructaj, organizat cu muzeografii din muzcele și secțiile de istorie în 1956, numărul participanților și problemele dezbătute au crescut constant. În 1966, au participat 65 de specialiști-istorici. Programa acestui curs s-a axat pe studierea unor expoziții de bază de istorie cu tematici diferite și realizate în condiții muzeotehnice deosebite la unele muzee din Transilvania, Oltenia și Muntenia. S-a urmărit o informare cît mai amănunțită asupra modului cum au fost concepute și realizate expozițiile de bază de la muzeele vizitate. De asemenea, în cadrul instructajului s-au urmărit cîteva probleme de muzeotehnică cum sînt: mobilierul de muzeu și adaptarea sa la spațiu, iluminatul pieselor și sălilor de muzeu, grafica utilizată în expoziții etc., etc.

Pornind de la sugestiile și propunerile făcute de către muzeografi cu ocazia încheierii acțiunii din 1966, instructajul din acest an, ținut între 5—26 iunie a.c. și-a propus o tematică mai complexă. În linii mari aceasta s-a structurat pe patru etape și probleme, după cum urmează:

- **— 5—7 iunie a.c., participare la cea de-a V-a Sesiune de Comunicări științifice a muzeelor din țară;**
- **— 8—11 iunie a.c., audierea unor prelegeri pe teme de muzeografie și vizitarea unor muzee și șantiere arheologice din raza orașului București;**
- **— 12—19 iunie a.c. realizarea de activități practice la Muzeul județean Dîmbovița-Tîrgoviște, concomitent cu vizitarea unor monumente din cadrul orașului și județului.**
- **— 20—25 iunie a.c. călătorie pentru vizitarea și studierea unor importante monumente istorice, arhitectonice și de artă din centrul și nordul Moldovei.**

La instructaj au luat parte 45 de muzeografi-specialiști din 23 județe, majoritatea tineri, cu o experiență muzeografică mai mică. De asemenea, au asistat, ca invitați, inspectori de la trei comitete județene de cultură și artă — care răspund de muzeele din județele respective.

În cadrul activității desfășurate la București au fost audiate expuneri privind cercetarea științifică de muzeu — mijloc important de sporire a patrimoniului, restaurarea și conservarea pieselor de muzeu, căile de realizare a expozițiilor de bază de istorie, mijloacele și metodele de popularizare a activității muzeale, grija față de monumentele istorice — restaurarea și conservarea lor etc. Prelegerile au fost ținute de specialiști de la Muzeul de istorie a municipiului București, Muzeul Militar Central, Revista Muzeelor și Direcția Muzeelor și Monumentelor din C.S.C.A. În același timp, au fost vizitate Muzeul Columnei lui Traian, expoziția de bază și depozitele Muzeului de istorie a municipiului București, șantierul arheologic de la Curtea domnească și Hanul lui Manuc. La Tîrgoviște, cei 45 de participanți la instructaj s-au împărțit în 4 grupe de activitate, după preocupările și dorința exprimată de fiecare în parte. De subliniat că parte din muzeografi au optat pentru grupele care își propuneau acțiuni pe care în decursul activității lor muzeografice nu le-au mai realizat.

Prima grupă și-a înscris ca sarcină principală studierea noii tematici a expoziției de arheologie din cadrul muzeului tîrgoviștean, ce urmează a fi curînd reorganizată, făcînd propuneri pentru îmbunătățirea ei și sugerînd unele rezolvări în ceea ce privește modul concret de realizare a expoziției.

Cea de-a doua grupă a urmărit să concretizeze cîteva aspecte din multiplele ce compun activitatea de popularizare a muzeului. Astfel, s-a conceput o pagină supliment pentru organul de presă local «Dîmbovița», s-au alcătuit mai multe trasee pentru vizitarea monumentelor din cadrul orașului și s-a organizat o sesiune de comunicări științifice. Pagina supliment a cuprins articole și materiale privind activitatea muzeistică din orașul Tîrgoviște și județul Dîmbovița, impresii asupra monumentelor vizitate de către muzeografii participanți la instructaj, o discuție (masă rotundă) privind grija ce trebuie să existe pentru monumentele județului, popularizarea unor piese valoroase din expozițiile și depozitele muzeului tîrgoviștean etc. A treia grupă și-a propus să redacteze fișe pentru o parte din monumentele existente în oraș. De remarcat faptul că grupa a alcătuit fișe pentru monumentele mai puțin cunoscute și a făcut propuneri pentru normarea activității de realizare a fișelor de monument. Ultima grupă — a 4-a — a avut ca sarcină principală alcătuirea de fișe științifice pentru piese din colecțiile muzeului și de propus, pe baza experimentului, o normare corespunzătoare a acestei activități. Grupa a realizat, în timpul afectat, cca 150 fișe și a făcut propuneri judicioase pentru îmbunătățirea formularului de fișe tip și a diferențierii ei pe genuri de obiecte și epoci istorice.

Întreaga activitate a celor 4 grupe s-a desfășurat în condițiile ce le oferă o unitate muzeală tînără, cu un patrimoniu muzeal

https://biblioteca-digitala.ro

destul de redus și cu mijloace materiale modeste. A fost un experiment care a dus la cunoașterea condițiilor în care activează o bună parte din muzeografii noștri, care prin strădanie și pasiune pot realiza lucruri meritorii.

În paralel cu activitatea practică, grupul de muzeografi-istorici a vizitat o serie de monumente din oraș și județ, cum sînt: Complexul curții domnești din Tîrgoviște, Biserica mănăstirii Stelea, Palatul brîncovenesc de la Potlogi, biserica fortificată de la Nucet, ruinele caselor domnești de la Doicești, Mănăstirea Dealu, Palatul Ghika din Răcari, biserica Sfinții Împărați și valul de apărare al orașului Tîrgoviște etc.

La încheierea activității desfășurată la Tîrgoviște în după-amiaza zilei de 19 iunie a.c., muzeografii au organizat împreună cu Muzeul județean o sesiune de comunicări. În cadrul sesiunii au fost prezentate 7 comunicări, dintre care trei abordau probleme de istorie generală iar patru se refereau la trecutul istoric al municipiului Tîrgoviște și al județului Dîmbovița.

Călătoria de studiu care a încheiat instructajul, a pornit de la Tîrgoviște pe ruta Ploiești, Buzău, Bacău, P. Neamț, Tg. Neamț, Suceava, Rădăuți și s-a terminat la București, unde s-a ajuns prin Cheile Bicazului, Gheorghieni, Miercurea Ciuc, Sf. Gheorghe, Brașov. Au fost parcurși cca 1 700 km și s-au vizitat peste 30 de muzee și monumente istorice, de arhitectură și artă. Dintre muzee menționăm: Muzeul ceasurilor din Ploiești, Mausoleul de la Mărășești, Muzeul de istorie din Bacău, Muzeul de artă din Bacău, Muzeul arheologic și Muzeul memorial Calistrat Hogaș din Piatra Neamț, Muzeul memorial Ion Creangă din Humulești și muzeele mănăstirilor Putna, Sucevița și Moldovița. Au fost de asemenea vizitate șantierele arheologice de la Tîrgșor și Curtile domnești din Bacău. Dintre monumentele istorice de arhitectură și artă la care muzeografii specialiști din muzeele de istorie s-au oprit mai îndelung în călătoria lor, au fost: Cetatea Neamțului, Complexul de monumente feudale de la Baia (Fălticeni), Cetatea Sucevii, mănăstirile Bistrița, Neamț, Putna, Sucevița, Moldovița și bisericile de la Solca, Arbore și Voronet.

Cel de-al doilea instructaj al muzeografilor-istorici, reprezintă o nouă experiență pe linia definirii unui tip de instructaj cît mai adecvat necesităților actuale ale muzeografiei. S-a dovedit astfel multitudinea preocupărilor ce există în sînul activiștilor de muzee, ceea ce arată că în viitor vor trebui efectuate instructaje diversificate ca program, dar unitare din punct de vedere al preocupărilor muzeografilor. Astfel, s-au preconizat instructaje la care să participe numai arheologi, sau medievişti sau specialiști în istorie modernă și contemporană, apropiați ca vechime în activitatea muzeistică și care să studieze în exclusivitate probleme legate de specializarea lor.

A. PAVEL

O COLECȚIE DE ARTĂ AFRICANĂ LA MUZEUL DE ARTĂ POPULARĂ AL R.S. ROMÂNIA

De mai bine de 60 de ani arta Africii atrage atenția artiștilor, specialiștilor și a unui public larg din toate țările.

Arta Africii a intrat în istoria artei universale sub denumirea de « neagră » deși nu are un echivalent — arta « albă » sau « galbenă ». Colecțiile de « artă neagră » adunate în muzeele Europei reprezintă mai ales creațiile sec. XIX—XX și reflectă arta popoarelor din Africa central-apuseană (Congo, Sierra Leone, Nigeria), locuri mai puțin accesibile distrugerii la care a fost supusă Africa în perioada negoțului de sclavi, cînd multe centre ale culturii africane au fost nimicite.

Nu demult, Muzeul de artă populară al R. S. România — secția țări străine, — a achiziționat de la un colecționar particular o mică colecție de măști, fetișuri și amulete din Republica Guineea. Piesele au fost alese de către fostul proprietar după un criteriu preconceput, considerîndu-se creația negrilor ca generatoare de obiecte legate în special de cult și de ceremoniile religioase. Această opinie — destul de răspîndită acum cîteva decenii — s-a format ca urmare a faptului că, fără îndoială, sculpturile în lemn, feluritele figurine cu funcție magică, fetișuri, amulete de os, măști pentru ceremoniile de inițiere și alte obiecte legate de cult se remarcă printr-o înaltă măiestrie artistică. Nu trebuie însă omis faptul că creația artistică a africanilor se manifestă și în arhitectură, țesături, ceramică, obiecte de uz casnic.

Cele patru măști de lemn, achiziționate de muzeu, îndreptățesc pe deplin părerea asupra sculpturii în lemn la popoarele din vestul Africii, ca despre cea mai înaltă manifestare a creației lor artistice. Aceste măști au funcții diferite și sînt lucrate, ca de obicei, dintr-o singură bucată de lemn de esență moale, ulterior vopsită în negru. Suprafața lemnului de esențe tari — abanosul negru, mahonul roșu — nu se vopsește ci se șlefuiește; însă dată fiind greutatea lui, din acesta se fac statuete, nu măști.

Una dintre măștile colecției reprezintă un animal totemic cu chip de om. Datorită stilizării extreme, ea este mult mai interesantă în ansamblul costumului de dans, căpătînd astfel o mare valoare estetică; din păcate acest ansamblu lipsește din colecție.

Masca feminină de inițiere este, dimpotrivă, realizată portretistic, redînd admirabil expresia unei anumite stări de spirit. În chip de găteală a capului apare antilopa stilizată, în care este relevată numai lungimea coarnelor. Este cunoscut faptul că la unele popoare din vestul Sudanului, reprezentarea stilizată a capului antilopei-civara este legată de riturile semănatului și a culesului recoltei.

Există o legendă etiologică[1] conform căreia, cîndva, pe pămînt a trăit Civara, o antilopă jumătate om, jumătate șarpe, care i-a învățat pe oameni să lucreze pămîntul. Oamenii au învățat să culeagă recolta bogată și n-au mai respectat-o pe Civara. Atunci, în semn de nemulțumire, Civara își săpă cu capul — atît de asemănător unui tăiș de coasă — un mormînt și se îngropă în el. În amintirea Civarei oamenii începură să poarte, ca element component al costumului ritual la sărbătoarea semănatului, imaginea stilizată a antilopei. S-ar putea ca reprezentarea antilopei pe masca noastră, să fie legată într-o oarecare măsură de legendă. (Trebuie să amintim că profesorul William Fagg[2] arată că arta tradițională africană este determinată de limitele de trib; arta unui trib nu este înțeleasă și acceptată de vecinii săi).

Statuetele de os, prezente în colecție, ilustrează admirabil maniera de prelucrare a acestui material, manieră diferită de cea orientală. Aici meșterii nu ajung la rafinamentul meșterilor orientali, care supun unei meticuloase prelucrări aproape fiecare milimetru al suprafeței osului. Creația aceasta s-a dezvoltat în Africa în legătură cu tradiția de a reda imaginea strămoșilor, care trebuie să fie cît mai apropiată de cea reală. De aceea la reprezentarea unei asemenea imagini se reconstituie pînă și tatuajul, de pe frunte, de pe obraji. Părul se reprezintă convențional, prin puncte pirogravate sau prin niște cerculețe punctate în centru. Sculpturile care reprezintă strămoșii au un orificiu în cap (iar dacă aceasta este o statuetă, și la ombilic) în care se pune un

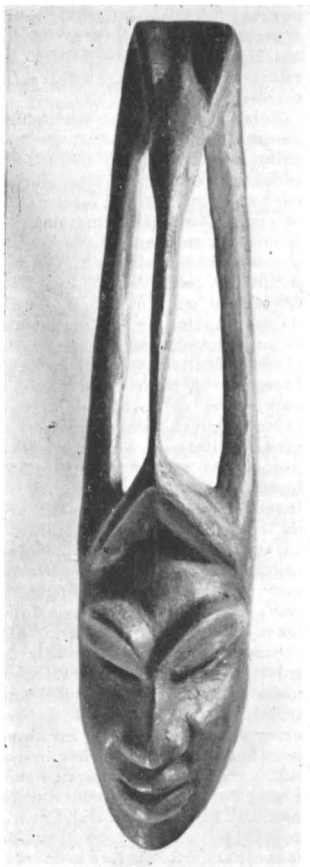
[1] Д. А. ОЛДЕРОГГЕ « Искусство народов западной Африки в музеях СССР ».

[2] W. Fagg, *L'art nègre*, 1960.

https://biblioteca-digitala.ro

elixir magic, dătător de viață. Această reprezentare a înaintașului, împreună cu cenușa lui, devenea o relicvă a familiei, la care membrii familiei se închinau atîta timp cît dăinuia memoria dispărutului, apoi relicva era abandonată.

Așadar, colecția restrînsă achiziționată de muzeu (11 piese) reflectă măiestria sculptorilor populari africani și îndreptă-



Masca femeiască.

țește opinia exprimată de bunul cunoscător al artei africane, savantul Engelbert Mveng după care, arta Africii negre exprimă sufletul poporului, constituind în același timp, expresia credințelor lui religioase [3].

ELEONORA LUPU

[3] E. Mveng, *L'art de l'Afrique noire — Liturgie cosmique et langages religieux*, Paris, 1964.

„AMGUEDDFA" — O NOUĂ PUBLICAȚIE MUZEALĂ

Muzeul Național din Cardiff (Wales) a început editarea unei reviste trimestriale de specialitate «Amgueddfa» (Buletinul Muzeului național din Wales.) consacrată problemelor activității muzeistice.

Primul număr al noii reviste a sosit la redacția «Revistei Muzeelor», însoțit de o scrisoare semnată de directorul Muzeului National, din care reproducem: «Revista este consacrată studiului problemelor vieții muzeale în general, dar ea va reflecta, evident, și evenimentele și noutățile Muzeului Național. Am văzut excelenta dv. publicație «Revista Muzeelor» și vă voi fi foarte recunoscător dacă ne-o veți trimite în schimb».

Deci, salutînd apariția acestei noi reviste muzeale, comunicăm cititorilor noștri, totodată, includerea ei în numărul publicațiilor primite de noi în cadrul schimburilor cu străinătatea.

FIȘIER BIBLIOGRAFIC

CAHIERS DE LA CÉRAMIQUE, DU VERRE ET DES ARTS DU FEU nr. 40/1968

Muzeul din Meudon, care a fost reorganizat sub direcția lui Georges Poisson, conservator al Muzeului din Ile-de-France, posedă numeroase exponate provenite din fabrica regală de sticlă «Sèvres». Această sticlărie fondată în secolul XVIII la limita parohiei Meudon și Sèvres, a funcționat pînă la sfîrșitul secolului XIX.

Muzeul deține, împreună cu portretele diverșilor proprietari care au stăpînit fabrica, diverse sticlării cu embleme, carafe de cristal tăiat și obiecte de sticlă cît se poate de variate, ca spre exemplu acei cilindri gigantici de sticlă suflată.

Acest fond plin de curiozități, donat de către familia Casadavant, ultima proprietară a fabricii de sticlă, beneficiază astăzi în cadrul Muzeului din Meudon de o prezentare deosebit de îngrijită și interesantă, capabilă de a reține atenția publicului asupra acestui capitol din istoria tehnicii manufacturiere.

★

GAZETTE DES BEAUX — ARTS Ianuarie 1969

Semnalăm renașterea Cabinetului picturii abstracte de la Landesgalerie din Hanovra, pe care El. Lissitsky l-a executat după proiectele din 1925 și pe care naziștii l-au distrus în 1936, împrăștiind colecția.

Edificiul este astăzi reconstituit și datorită unui efort deosebit, Cabinetul a putut redeveni un loc prețios pentru prezentarea plastică a gîndirii abstracte.

★

Palatul Sollerich, cel mai modern dintre vechile palate din Majorca va fi transformat în muzeu.

Construit în 1750, proprietate a marchizului de Sollerich, muzeul va cuprinde probabil cele mai valoroase colecții de artă majorcană.

Merită a fi semnalate, în afara tablourilor care vor fi expuse, și variatele piese de mobilier din sec. XVIII, realizate de către sculptorul catalan Adrian Ferran, refugiat la Palma de Majorca în timpul războaielor napoleoniene.

★

GAZETTE DES BEAUX — ARTS martie 1969

A avut loc în primăvara acestui an inaugurarea lui Neue Nationalgalerie din Berlinul occidental. Într-o clădire a cărei construcție poartă semnătura celebrului Mies van der Rohe, muzeul prezintă arta secolelor XIX și XX.

Sălile de expoziție permanentă, care expun tablouri și sculpturi se găsesc la parterul acestei construcții din metal și sticlă. Primul etaj este rezervat expozițiilor temporare.

Marile uși cu ferestre imense asigură continuitatea privirii între interior și exterior, unde un spațiu vast este destinat prezentării lucrărilor de sculptură. Acestei dispoziții arhitecturale îi corespunde și amplasarea lucrărilor. Nu există un drum principal care să conducă vizitatorii de la un tablou la altul. Lucrările se înlănțuie liber, fiecare marcînd locul său istoric în ansamblul exponatelor. Amintim de asemenea lipsa din acest muzeu a micilor cabinete cu exponate. Tablourile prezentate sînt astfel așezate încît constituie ele însele compartimente.

Două remarcabile expoziții au avut loc cu ocazia deschiderii muzeului: la subsol au fost reunite în Cabinetul de stampe, o serie de acuarele și desene din secolul XX, pe cînd la primul etaj un excelent grupaj de opere semnate de Mondrian au fost prezentate pentru prima oară într-un mod complet nou în Germania, lucrările corespunzînd armoniei, simplicității și arhitecturii lui Mies van der Rohe.

ANAIS NER

https://biblioteca-digitala.ro

GEORGE OPRESCU
(1881—1969)

În noaptea de 13 august s-a stins din viață Profesorul academician George Oprescu, cunoscut istoric de artă, întemeietorul la noi al unei școli din sînul căreia s-au ridicat aproape toți acei care lucrează azi în domeniul specialității sale și dintre care s-au recrutat totodată și foarte multe cadre de muzeografi. De aceea, într-o judecată de valoare ce se cade să facem azi asupra locului de mare prestigiu pe care acesta îl ocupă în mișcarea artistică și culturală a ultimei jumătăți de veac — loc cîștigat atît prin activitatea sa de profesor la Universitatea din București cît și ca director al Institutului de Istoria Artei al Academiei R. S. România — trebuie să subliniem nu numai munca sîrguitoare și competentă depusă zi de zi în folosul muzeografiei românești, dar și faptul că el este cel dintîi în țara noastră care în această disciplină, făcînd legătura între etapa începuturilor și cea actuală, a participat la desăvîrșirea apreciabilului salt calitativ de la poziția de amator entuziast sau în multe privințe de « curieux » — ce caracteriza pe colecționarul din primele decenii ale veacului XX, — la cea de profesionist-specializat a muzeografului de azi.

Numit în 1930 la catedra de istoria artei de la Universitatea din București, George Oprescu și-a dublat activitatea de profesor cu cea de director al Muzeului « Toma Stelian ». Conștient de condițiile grele în care se găsea muzeul — numărul redus de opere și acelea nu destul de reprezentative, lipsa unui local adecvat, corespunzător cerințelor muzeografiei moderne și a unui personal științific specializat — George Oprescu și-a asumat greaua sarcină de a împleti cele două domenii de activitate — a istoriei de artă și a muzeografiei. Munca unui istoric de artă care trebuie să vorbească despre opere, este iluzorie — spunea el — dacă nu le poate avea în mînă și examina îndeaproape. Și, într-adevăr, cei care au avut prilejul de a-l cunoaște mai bine, au surprins pasiunea sa pentru opera de artă, satisfacția cu care îi observa calitățile formale, materialul și tehnica.

În însușirea vastelor sale cunoștințe de specialitate și în metoda de cercetare de care s-a servit în tot cursul carierii sale s-a sprijinit pe formația sa de istoric, animat fiind de interesul pentru trecut al predecesorilor săi, Alexandru Odobescu, Nicolae Iorga, George Balș, de la lucrările cărora — pe atunci singurele — a pornit temeinic la studiul artei românești. Investigările și îndelungatele și desele călătorii peste hotare i-au dat prilejul să se împărtășească din experiența și știința celor mai de seamă istorici de artă și muzeografi ai vremii, Henri Focillon, Paul Jamot, Louis Hautecoeur și atîția alții. Experiența acestora și contactul susținut cu activitatea și operele din marile muzee europene l-au ajutat să-și definească o concepție proprie de muzeograf, adaptată cerințelor țării noastre.

Convins de rolul pe care muzeele trebuie să-l dețină în viața culturală a unui popor și de sarcina grea ce-i revenea, nu odată și-a expus cu fermitate programul său de viitor, relevînd cu mîhnire și indignare situația de atunci a muzeului național « cu colecții închise în lăzi și clădirea neterminată, în care ploua și șuiera vîntul mai bine de cincizeci de ani »[1]. Cele cîteva colecții ale unor amatori — înțelegători și pasionați, e drept — care își concentrează dragostea și ambiția în achiziționarea unui număr de lucrări de artiști români și străini — fie aceștia Anastase Simu și Virgil Cioflec nu asigura îndeajuns, socotea el, prestigiul cultural național, mai ales într-un moment în care istoria artei și muzeografia luaseră peste hotare un avînt fără precedent. Mai curînd sau mai tîrziu — spunea el — publicul va trebui pus în situația să cunoască, în bune condițiuni, toate aspectele școlilor noastre artistice, să se bucure în contemplarea operelor însemnate ale artiștilor români și străini.

Este ceea ce explică zelul cu care, ca director al Muzeului « Toma Stelian », profesorul George Oprescu s-a străduit să facă din instituția ce conducea un centru viu și atrăgător, folosind mijloace moderne în prezentarea operelor de artă. Eforturile sale nu au rămas fără urmări, el reușind că ierarhizeze pe artiștii clasici români după adevărata lor valoare, să releve tot ce era mai însemnat din rîndul de pictori români din generația sa — George Petrașcu, Theodor Pallady, J. Al. Steriadi, contribuind totodată la promovarea unui însemnat număr de tineri — pe atunci — artiști (Horia Damian, George Vînătoru, Ion Țuculescu, Ștefan Constantinescu, Alex. Ciucurencu și alții. Încă din primii ani ai directoratului său, în dorința de a lărgi sfera cunoștințelor publicului în domeniul artei universale, — mai slab reprezentată în muzeu, — a recurs la organizarea unor expoziții temporare de opere străine, îndeosebi din domeniul graficei — cu material imprumutat de la cele mai de seamă muzee din apus — expoziții pe care le-a valorificat prin publicarea de cataloage științifice[2] — primele de acest fel la noi — și le-a animat prin conferințe explicative. Din punct de vedere al tehnicii muzeistice — inventariere, fișe și cataloage științifice, valorificarea materialului, organizarea depozitelor, conservare și restaurare — muzeul Toma Stelian a devenit o unitate model, cîmp de experiență și centru de formare a viitorilor muzeografi, ambianță în care s-au sădit și au dat rod principiile muzeisticii moderne la noi, pe baza cărora s-au putut dezvolta mai tîrziu cu succes, în cadrul acțiunii de mare amploare de reorganizare a muzeelor din perioada de democrație populară, actualele muzee de artă.

După Eliberare, din anul 1946 cînd este numit director general al Muzeului Național, post pe care l-a ocupat pînă în 1948, cît și în tot timpul cît a condus Pinacoteca de artă universală a Muzeului de Artă al Republicii, profesorul George Oprescu a contribuit prin vasta sa experiență de organizator și specialist la cunoașterea artei românești și universale. Merită a fi relevat aici simțul măsurii și bunul gust, pe care le-a opus întotdeauna tendințelor de excesivă « tehnicitate » și exagerărilor puriste de orice fel, dragostea sa pentru operele de artă grupate în complexe atrăgătoare capabile să emoționeze și să creeze o elevată și sugestivă ambianță estetică.

---

[1] G. Oprescu. Lecția de deschidere a cursului de istoria artei la Universitatea din București. (Februarie 1931). Extras din « Închinare lui N. Iorga cu prilejul împlinirii vîrstei de 60 de ani ». Cluj, 1931, p. 10.

[2] *Desenul francez în secolele XIX și XX* (1931). *Desenul italian din secolul XVI pînă în secolul XVII* (1932). *Artiștii francezi inspirați de Africa* (1933). *Arta contemporană italiană* (1935). *Desenul și gravura engleză* (1935). *Arta daneză contemporană* (1936). *Gravura și cartea ilustrată germană* (1937). *Portretul francez în desen și gravură* (1938). În afară de acestea au mai avut loc numeroase expoziții cu obiecte împrumutate din coecțiile amatorilor români la care profesorul George Oprescu participa regulat cu opere din colecția sa. (« Gravura japoneză în lemn » din col. G. Oprescu, « Litografii colorate de Bonnard și Vuillard din col. G. Oprescu, « Cartea ilustrată romantică » din col. Prof. Dr. Ionescu Mihăești și G. Oprescu).

https://biblioteca-digitala.ro

Această limitată prezentare nu ne permite analiza tuturor aspectelor din bogata activitate inițiată și dirijată de profesorul George Oprescu, atît în domeniul popularizării, cît și în cel al aplicării la noi a principiilor muzeistice moderne. Rămîne în sarcina oricărui dintre muzeografii de azi, care va încerca să schițeze vreodată și o istorie a muzeografiei românești, să precizeze și totodată să dezvolte mai pe larg, în lumina cunoștințelor actuale și la nivelul științific al muzeografiei moderne, drumul parcurs și substanțiala contribuție a profesorului George Oprescu la realizările cu care ne mîndrim acum în acest domeniu. Rezultatele unei asemenea cercetări vor dovedi în chip de netăgăduit faptul că profesorul George Oprescu a fost pentru muzeografia noastră, ca și pentru cercetarea istoriei artei, un deschizător de drumuri și un fondator.

TEODORA VOINESCU

VASILE CANARACHE
(1896—1869)

Vasile Canarache face parte din generația care a intrat în luptă cu viața, înaintea primului război mondial. Prin 1911, băiat de prăvălie la Buzău; în 1914 corector la ziarele Minerva și Patria din București. La sfîrșitul anului 1914 a fost în Constanța, redactor la ziarul Dacia; apoi a scos săptămînalul Victoria. Primul război mondial îl prinde în iureșul său și pe caporalul Vasile Canarache pe frontul împotriva armatei germane, la Nămoloasa și Mărășești.

Evenimentele de după război îi poartă pașii prin Rusia revoluționară, în Persia și la Constantinopol ca redactor de ziar, fotoreporter, hamal, muzicant sau pescar în Bosfor. În 1921, revenit în țară, lucrează în presă, la ziarele Adevărul, Dimineața, din București, la Lupak și Nep-Uișag din Brașov, impresar de teatru timp de cinci ani, apoi din nou ziarist, director al ziarului Tempo pînă în 1940, cînd refuzînd să-și pună ziarul în slujba hitlerismului, e nevoit să-i înceteze editarea. După 23 August își consacră munca cercetărilor arheologice, pasiune mai veche a sa, activitate care se împlinește, începînd cu anul 1955, la Constanța.

Deși la vîrsta de 60 ani, Vasile Canarache începe aici în Constanța, pe ruinele bătrînului Tomis, o muncă însuflețită pe care o desfășoară cu exuberantă pasiune, dezgropînd din pămîntul istoriei noastre bimilenare vestigiile trecutului. Persoana defunctului se identifică, printr-o nețărmurită contribuție la construirea culturii socialiste, cu veritabilele opere muzeografice din Constanța, el punîndu-și amprenta creației pe Muzeul de Arheologie, Acvarium-ul, Muzeul din Mangalia, Muzeul de Artă Plastică, Parcul arheologic, Mozaicul, fără să mai amintim de alte multe realizări. Angajat cu toată ființa sa, a dat curs elanului creator al forurilor locale de partid și de stat, și a făcut din trudă fără repaus condiția propriei sale existențe. Vasile Canarache a contaminat cu entuziasmul său exploziv, contrariind în același timp susceptibilități. Înțeles uneori, alteori întîmpinînd nedumeriri, el a mers înainte cu cei înțelegători. Să i se treacă deci, cu vederea, puținele intoleranțe, de vreme ce el n-a fost tolerant nici cu sine însuși, susținînd că marile obiective se ating de obicei prin sacrificii. A fost cu siguranță un om a cărui viață supusă unei puternice combustii, a răspîndit din plin lumină și totală dăruire nobilei cauze la care sîntem angajați. Purta în această lume nouă un panaș al romantismului cutezător, și credea nestrămutat că poezia sălășluiește nu numai în stihuri, ci și în « pietrele » pe care le dezgropa. Îl copleșise mîndria pentru tot ceea ce realiza, dar această mîndrie, s-o recunoaștem, se situa în imediata vecinătate cu marea și autentica noblețe a muncii încununată cu satisfacția demiurgică a noului om creator. Pe aceste temeiuri, Vasile Canarache merită din partea noastră și din partea viitorului, o caldă recunoștință și aleasă prețuire.

ADRIAN RĂDULESCU

CORALIA NIȚESCU-VERNESCU (1890—1969)

Multe muzee create în trecut au izvorît din strădaniile izolate ale unor entuziaști profesori de la cîteva licee de străfulgerată tradiții.

Dintre aceștia, a făcut parte și Coralia Nițescu-Vernescu, decedată la 20 februarie 1969, după o îndelungată și rodnică activitate consacrată dezvoltării științelor naturale în învățămîntul nostru mediu. Născută la 4 mai 1890 în București, a avut exemple stimulante în mediul familial, deoarece bunicul său, Gheorghe Nițescu asigurase resortul « controlului » (finanțelor) în ministerul lui I. Heliade Rădulescu la 1848. Coralia Nițescu învață la renumita școală « Pompilian » și la Facultatea de Științe din București, clasîndu-se întîia în tot cursul studiilor, la licența promovată în 1912 și la examenul de capacitate, ținut la Iași în 1920. Timp de un sfert de veac, rămîne profesoară titulară la un liceu de fete aducîndu-și contribuția sa însemnată pentru ridicare științelor biologice.

Prin lecțiile sale temeinice și însuflețite, ea a plămădit valoroase cadre din învățămînt și cercetare (Acad. Alice Săvulescu, Ecaterina Dobreanu etc). Laboratorul-muzeu al școlii era un neîntrecut model, care sublinia necesitatea cunoștințelor concrete și experimentale pentru înțelegerea fenomenelor naturii și a evoluției viețuitoarelor. Cunoscutele manuale pe care le-a întocmit au constituit pînă de curînd bazele pregătirii a nenumărate generații de elevi în diferitele ramuri ale științelor naturale. Pentru propagarea mai largă a acestora, ea a activat cu convingere și devotament în cadrul Societății Naturaliștilor, al cărei neobosit animator a fost profesorul emerit Andrei Popovici-Bîznoșanu.

După instaurarea puterii populare, competența sa a fost apreciată, fiind numită inspectoare generală pe țară, iar după vîrsta de pensionare, i s-a prelungit funcționarea ca directoare a Liceului seral nr. 2 (« Gheorghe Lazăr ») și ulterior ca organizator principal în comitetul de redacție al periodicelor Secției de științe biologice și agricole a Academiei R.S.R. pînă în 1956.

Înconjurată de stima și afecțiunea tuturor celor ce au cunoscut-o, Coralia Nițescu a contribuit cu o perseverență împodobită de modestie și discreție la progresul învățămîntului și culturii în patria noastră.

Prof. RADU CODREANU

Direcția Muzeelor și Monumentelor recomandă instituțiilor muzeale să procure următoarele publicații:

— **Sesiunea de comunicări a muzeelor,** 1965, Secția științe naturale;

— **Sesiunea de comunicări a muzeelor,** 1965, Secția de etnografie și artă populară;

— **Sesiunea de comunicări a muzeelor de artă,** 1967;

— **Sesiunea de comunicări a muzeelor de artă,** 1968;

— **Revista Muzeelor;**

— **Buletinul Monumentelor Istorice;**

— **Ocrotirea naturii;**

— **Studii și cercetări de biologie;**

— Revista **Natura;**

— Revista **Arta plastică;**

— Revista **Studii și Cercetări de Istoria Artei;**

— Revista **Studii și Cercetări de Istorie Veche;**

— Revista **Studii.**

https://biblioteca-digitala.ro

ВАСИЛЕ ДРЭГУЦ — Музей — учреждение по исследованию, выявлению и консервированию культурного наследства (389). • МИРЧА ПОПЕСКУ — Музеологические вопросы в дискуссиях 8-ой генеральной конференции ИКОМ-а (391). • Д-р ИОАН КОРОДИ-ГАЛ — Количественные методы в исследовании многочисленных релаций птиц (393). • ЛУЧИАН РОШУ — Ранний и средний палеолит в Трансильвании (401). • Д-р Лучия ДРАКОПОЛ-ИСПИР — «Мадонна Неруччи» (406). • ГРАЦИАН ЖУКАН — Константин Брэеску (1883—1950) (414). • ВИКТОРИЯ ПОПОЗИЧ — Витольд Рола Пьекарский (414). • Арх. ОКТАВИАН ВИОРЕЛ ЧЮПИТУ — Основное устройство музейных выставочных залов (416). • Д-р АЛЕКСАНДРУ СЕМАКА — Научные коллекции Геологического института — структура и организация (421). • ИОСИФ КОРОДИ — Основные принципы и проблемы реставрации музейных экспонатов (424). • ИОН ГРИГОРЕСКУ — Мемориальный дом «Антон Пани» (428). • Док. ЯРОСЛАВА ВАЦЛАВКОВА — Пражский национальный литературный музей-Страхов (430). • ВАЛЕНТИН АЛБУЛЕСКУ — Мемориальный дом «Рембрандт» (431). • МАРИЯ А. ВАСИЛИУ — Новый подвид кузнечиков *Euchorthippus declivus stikai* Mar. (Orthoptera, Acrididae) в Румынии (433). • ДОКИЦА ЛУПУ — Новая специя из рода *Deroceras Rafinesque* 1820 (Gastropoda, Limacidae) (434). • МАРИН КЫРЧУМАРУ — Палинологическое исследование горных почв в Корнешул Маре и Толанул Мик (435). • В. БОРОНЯНЦ и К. БОРОНЯНЦ — Археологические исследования в зоне Казанеле Мари (439). • АРИСТОТЕЛЬ КРЫШМАРУ — Вершина силексной цепи, найденная в Дрэгушень (442). • Проф. док. доц. — Д. ТУДОР — Римская инскрипция на каменном топоре доисторического периода (443). • К. СКОРПАН — Новый предмет культа добруджского неолита (445). • Музафер КОРКУТИ — Тренская наскальная живопись — великолепное произведение илирского искусства (445). • МИХАЙ ГРАМАТОПОЛ — Дакские монеты в бассейне среднего Олта (450). • КРИСТИАН ВЛЭДЕСКУ — Гемма с инскрипцией, найденная в Ромуле (455). • ПАВЕЛ КИХАЯ — Каменный герб воеводы Влада Дракул в Городском музее Куртя де Арджеш (455). • И. Н. МЭНЕСКУ — Что представляет собой герб на портрете Гаспара — Грациани (458). • МАРИЯ ЧИОАРЭ — Изучение некоторых частей женского костюма уезда Мехединць (460). • МИРЧА ДУМИТРЕСКУ — Керамический центр Корбень (465). • АЛЕКСАНДРУ ЕФРЕМОВ — Иконы из Бистрица Краєвештилор (467). • АНАТОЛИЕ ТЕОДОСИУ и СТЕЛА РАДУ — Джованни Баттиста Пиаззетта в Музее изобразительных искусств С. Р. Румынии (471). • ХРОНИКА, РЕЦЕНЗИИ, ИНФОРМАЦИИ.

Vasile DRĂGUŢ — Le musée, institution de recherches, mise en valeur et conservation du patrimoine culturel (389). • Mircea POPESCU — Problèmes de muséologie débattus au cours de la 8-e Conférence Générale de l'ICOM (391). • Dr. Ioan KORODI-GÁL — Méthodes quantitatives pour l'étude des relations numériques des populations d'oiseaux (393). • Lucian ROŞU — Le Paléolithique inférieur et moyen de Transylvanie (401). • Dr. Lucia DRACOPOL — ISPIR — «Madona de Nerucci» (406). • Grațian JUCAN — Constantin Brăescu (1883—1950) (413). • Victoria Popovici — Vitold Rola Piekarski (414). • Arch. Octavian Viorel CIUPITU — L'aménagement général des salles d'exposition des musées (416). • Dr. Alexandru SEMAKA — Les collections scientifiques de l'Institut Géologique-structure et organisation (421). • Iosif KORODI — Principes et problèmes fondementaux de la restauration des objets de musée (424). • Ion GRIGORESCU — La maison mémoriale «Anton Pann» (423). • Dr. Jaroslava VÁCLAVKOVA — Le Musée de la littérature nationale de Prague-Strahov (430). • Valentin ALBULESCU — La maison mémoriale «Rembrandt» (431). • Maria A. VASILIU — Une nouvelle sousespèce de sauterelles, Euchorthippus declivus stickai Mar. (Orthoptera, Acrididae) en Roumanie (433). • Dochița LUPU — Une nouvelle espèce du genre Deroceras *Rafinesque* 1820 (Gastropoda, Limacidae) (434). • Marin CÎRCIUMARU — L'étude palinologique des sols de montagne de Cornești Mare et Tolanul Mic (435). • V. BORONEANŢ et C. BORONEANŢ — Recherches archéologiques dans la zone de Cazanele Mari (Portes de Fer) (439). • Aristotel CRÎŞMARU — Une pointe de lance en silex découverte à Drăguşeni (442). • Prof. univ. dr. doc. D. TUDOR — Une inscription romaine sur une hache préhistorique en pierre (443). • C. SCORPAN — Un nouvel objet de culte datant du néolithique, en Dobrogea (445). • Muzafer KORKUTI — La peinture de Tren, une exceptionelle création de l'art illyre (448). • Mihai GRAMATOPOL — Monnaies daces du bassin de l'Olt moyen (450). • Cristian VLĂDESCU — Un gemme à inscription découvert à Romula (455). • Pavel CHIHAIA — L'emblème en pierre du voïvode Vlad Dracul se trouvant au Musée de la ville Curtea de Argeș (455). • I. N. MĂNESCU — Ce que représentent les armoiries figurées sur le portrait de Gaspar Grațiani (458). • Maria CIOARĂ — Contributions à la connaissance de quelques pièces de vêtement féminin du district Mehedinți (I) (460). • Mircea DUMITRESCU — Le centre céramique de Corbeni (465). • Alexandru EFREMOV — Icônes de Bistrița Craïoveștilor (467). • Anatolie TEODOSIU et Stela RADU — Giovanni Battista Piazzetta dans le Musée d'Art de la RSR (471). • CHRONIQUE, COMPTES — RENDUS, INFORMATIONS.

Vasile DRĂGUŢ — The Museum, institution for research, exhibition and conservation of cultural patrimony (389). • Mircea POPESCU — Museological problems in the discussion of the 8-th General Conference of the ICOM (391). • Dr. Ioan KORODI-GÁL — Quantitative methods for the study of numerical relations in bird populations (393). • Lucian ROŞU — Low — and Middle-Paleolithic from Transylvania (401). • Dr. Lucia DRACOPOL-ISPIR — "Madona de Nerucci" (406). • Grațian JUCAN — Constantin Brăescu (1883 — 1950) (413). • Victoria POPOVICI — Vitold Rola Piekarski (414). • Arch. Octavian Viorel CIUPITU — General disposal of exhibition-rooms in museums (416). • Dr. Alexandru SEMAKA — Scientifical collections of the Geological Institute. Structure and organisation (421). • Iosif KORODI — Principles and fundamental problems of the museum-specimens restoration (424). • Ion GRIGORESCU — The Memorial-House "Anton Pann" (428). • Dr. Jaroslava VÁCLAVKOVA — The Museum of national litterature in Prag — Strahov (430). • Valentin ALBULESCU — The Memorial-House "Rembrandt" (431). • Maria A. VASILIU — A new locust-subspecies in Romania, Euchorthippus declivus stickai Mar. (Orthoptera, Acrididae) (433). • Dochița LUPU — A new species of the genus Deroceras *Rafinesque* 1820 (Gastropoda, Limacidae) (434). • Marin CÎRCIUMARU — Pallinological study of mountain soils from Cornești Mare and Tolanul Mic (435). • V. BORONEANŢ and C. BORONEANŢ — Archeological researches in the zone of Cazanele Mari (Iron Gates) (439). • Aristotel CRÎŞMARU — A silex spear-point discovered in Drăguşeni (442). • Prof. univ. dr. doc. D. TUDOR — Roman inscription on a prehistoric stone — hatchet (443). • C. SCORPAN — A new cult-object from the Dobrogea-neolithic (445). • Muzafer KORKUTI — The painting from Tren, an exceptional creation of illyrian Art (448). • Mihai GRAMATOPOL — Dacian coins found in the middle-Olt basin (450). • Cristian VLĂDESCU — A gem with inscription discovered at Romula (455). • Pavel CHIHAIA — The stone-arms of the voivode Vlad Dracul in the townmuseum Curtea de Argeș (455). • I. N. MĂNESCU — What are representing the arms on the portrait of Gaspar Grațiani (458). • Maria CIOARĂ — Contributions to the knowledge of some women-costume pieces from Mehedinți district (I) (460). • Mircea DUMITRESCU — The ceramic-centre at Corbeni (465). • Alexandru EFREMOV — Icons from Bistrița Craïoveștilor (467). • Anatolie TEODOSIU and Stela RADU — Giovanni Battista Piazetta in the Art Museum of the RSR (471). • CRONICLE, REVIEWS, INFORMATIONS.

https://biblioteca-digitala.ro

Vasile DRĂGUȚ — Muzeul — instituție de cercetare, valorificare și conservare a patrimoniului de cultură (389).
Mircea POPESCU — Probleme muzeologice în dezbaterea celei de-a 8 a conferințe generale a ICOM-ului (391).
Dr. Ioan KORODI-GÁL — Metode cantitative pentru studiul relațiilor numerice ale populațiilor de păsări (393).
Lucian ROȘU — Paleoliticul inferior și mijlociu din Transilvania (401).
Dr. Lucia DRACOPOL-ISPIR — « Madona de Nerucci » (406).
Grațian JUCAN — Constantin Brăescu (1883—1950) (413).
Victoria POPOVICI — Vitold Rola Piekarski (414).
Arh. Octavian Viorel CIUPITU — Amenajarea generală a sălilor de expunere din muzee (416).
Dr. Alexandru SEMAKA — Colecțiile științifice ale Institutului geologic — structură și organizare (421).
Iosif KORÓDI — Principiile și problemele fundamentale ale restaurării obiectelor de muzeu (424).
Ion GRIGORESCU — Casa memorială « Anton Pann » (428).
Dr. Jaroslava VÁCLAVKOVA — Muzeul literaturii naționale din Praga —Strahov (430).
Valentin ALBULESCU — Casa memorială « Rembrandt » (431).
Maria A. VASILIU — O nouă subspecie de lăcustă, Euchorthippus declivus stickai Mař. (Orthoptera acrididae) în România (433).
Dochița LUPU — O nouă specie a genului Deroceras rafinesque 1820 (Gastropoda-limacidae) (434).
Marin CÎRCIUMARU — Studiul palinologic al solurilor montane de la Cornești Mare și Tolanul Mic (435).
V. BORONEANȚ și C. BORONEANȚ — Cercetări arheologice în zona Cazanele Mari (439).
Aristotel CRÎȘMARU — Un vîrf de lance din silex descoperit la Drăgușeni (442).
Prof. univ. dr. doc. D. TUDOR — O inscripție romană pe un topor de piatră preistoric (443).
C. SCORPAN — Un nou obiect de cult din neoliticul dobrogean (445).
Muzafer KORKUTI — Pictura de la Tren — o creație excepțională a artei ilire (448).
Mihai GRAMATOPOL — Monede dacice din bazinul Oltului Mijlociu (450).
Cristian VLĂDESCU — O gemă cu inscripție descoperită la Romula (455).
Pavel CHIHAIA — Stema de piatră a voievodului Vlad Dracul de la Muzeul orașului Curtea de Argeș (455).
I. N. MĂNESCU — Ce reprezintă stema de pe portretul lui Gaspar Grațiani (458).
Maria CIOARĂ — Contribuții la cunoașterea portului popular femeiesc din zona Mehedinți (I) (460).
Mircea DUMITRESCU — Centrul de ceramică Corbeni (465).
Alexandru EFREMOV — Icoane de la Bistrița Craioveștilor (467).
Anatolie TEODOSIU și Stela RADU — Giovanni Battista Piazzetta în Muzeul de Artă al R. S. România (471).
x x x — « Zilele Eminescu » la Botoșani (473).
M. IACOB, A. PAVEL, T. PLEȘA, N. UNGUREANU, I. BUZDUGAN — A V-a sesiune de comunicări științifice a muzeelor — 1969 (473).
A. PAVEL — Cursul de specializare cu muzeografii de istorie (476).
Eleonora LUPU — O colecție de artă africană la Muzeul de artă populară al R. S. România (477).
x x x — Amgueddfa — o nouă publicație muzeală (478).
Anais NER — Fișier bibliografic (478).
Teodora VOINESCU — George Oprescu (479).
Adrian RĂDULESCU — Vasile Canarache (480).
Prof. Radu CODREANU — Coralia Nițescu-Vernescu (480).

43474

Lei 7

https://biblioteca-digitala.ro